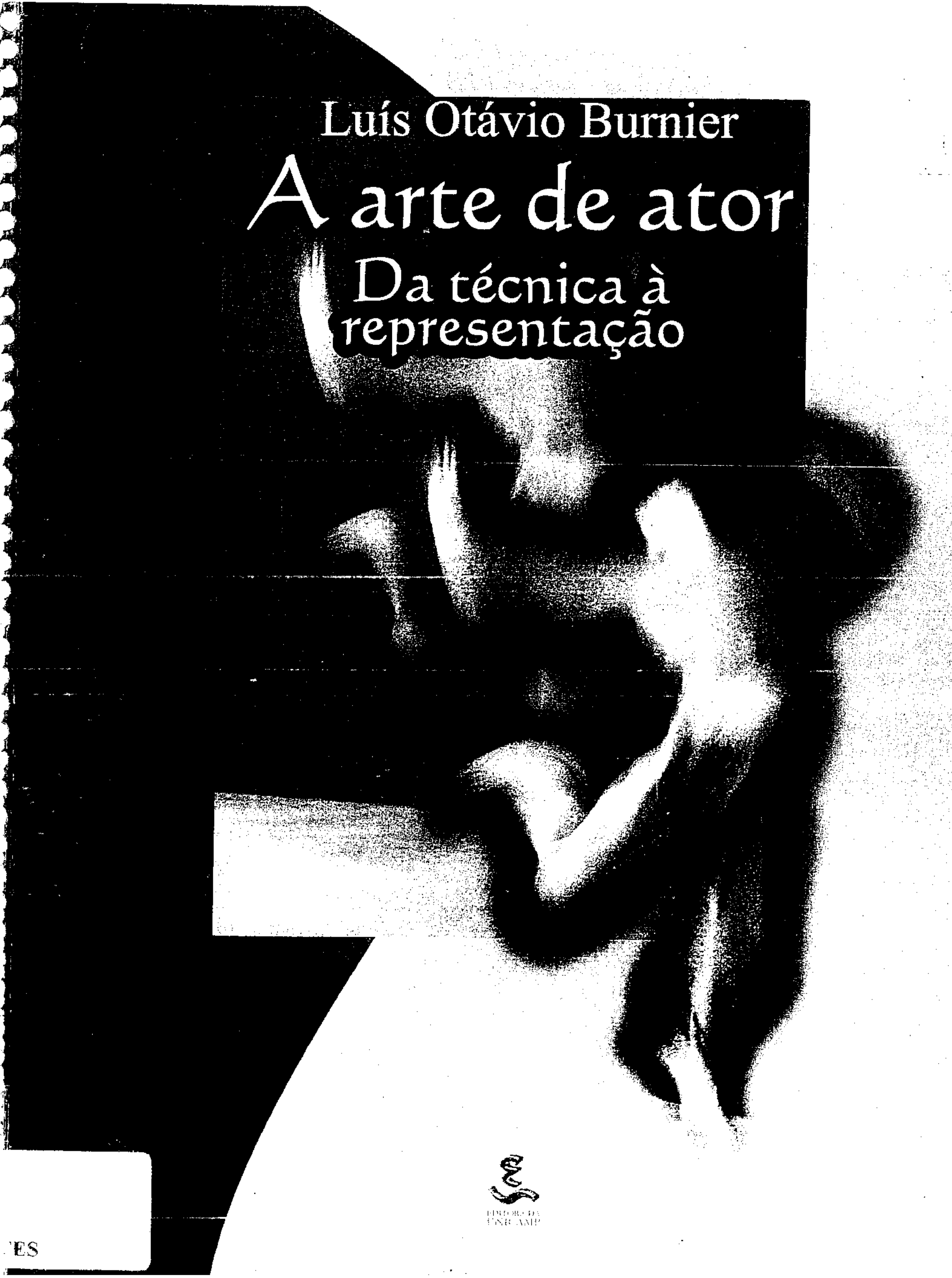


Luís Otávio Burnier

A arte de ator

Da técnica à representação

EDITORA DA UNICAMP

ES

A

DA TÉCNIC

ESTE LIVRO DEVE SER DEVOLVIDO NA ÚLTIMA DATA CARIMBADA

03 JUN 2004	31 MAR 2005
01 JUL 2004	14 JUN 2005
6 AGO 2004	08 SET 2005
23 AGO 2004	18 NOV 2005
28 SET 2004	07 DEZ 2005
2 SET 2004	13 MAR 2006
14 OUT 2004	
NOV 2004	
17 NOV 2004	
01 DEZ 2004	
7 MAR 2005	

BU - 016 SETEMBRO/02 50.000

Biblioteca da

UNICAMP

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Reitor
HERMANO TAVARES

Coordenador-Geral da Universdade
FERNANDO GALEMBECK

Pró-Reitor de Desenvolvimento Universitário
ALVARO P. CRÓSTA

Pró-Reitor de Extensão e Assuntos Comunitários
ROBERTO TEIXEIRA MENDES

Pró-Reitor de Graduação
ANGELO LUIZ CORTELAZZO

Pró-Reitor de Pesquisa
IVAN EMÍLIO CHAMBOULEYRON

Pró-Reitor de Pós-Graduação
JOSÉ CLÁUDIO GEROMEL

EDITORA DA
UNICAMP

Diretor Executivo
LUIZ FERNANDO MILANEZ

Coordenador-Geral
CARLOS ROBERTO LAMARI

Conselho Editorial
ELZA COTRIM SOARES – LUIZ DANTAS
LUIZ FERNANDO MILANEZ
M. CRISTINA C. CUNHA – RICARDO ANTUNES

Luís Otávio Burnier

Cayper
o Pimenta

A ARTE DE ATOR
DA TÉCNICA À REPRESENTAÇÃO

Elaboração, codificação e sistematização
de técnicas corpóreas e vocais de representação para o ator

U.F.M.G. - BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA
25700401
NÃO DANIFIQUE ESTA ETIQUETA

Ficha catalográfica elaborada pela
Biblioteca Central da Unicamp

B935a Burnier, Luís Otávio
A arte de ator: da técnica à representação / Luís Otávio Burnier — Campinas, SP : Editora da Unicamp, 2001.

1. Atores - Treinamento. 2. Representação teatral. 3. Método (Representação teatral). I. Título.

CDD - 784.932
- 792.028

ISBN: 85-268-0542-8

Índices para catálogo sistemático:

1. Atores	784.932
2. Representação teatral	792.028
3. Método (Representação teatral)	792.028

Copyright © by Editora da Unicamp, 2001
Nenhuma parte desta publicação pode ser gravada, armazenada em sistema eletrônico, fotocopiada, reproduzida por meios mecânicos ou outros quaisquer sem autorização prévia do editor.

OTECA UNIVERSI
BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
13/04/09
257004-01
Federal de Minas

Editora da Unicamp
Caixa Postal 6074
Cidade Universitária – Barão Geraldo
CEP 13083-970 – Campinas – SP – Brasil
Tel./Fax: (19) 3788-1094/1096/1097
www.editora.unicamp.br
vendas@editora.unicamp.br

Associação Brasileira de
Editoras Universitárias

EDITORA AFILIADA

Casper
o Pimenta

À vous, M. Decroux (in memoriam)
a José Maria, Esther, Albino e Alzira
aos meus pais
à Denise e ao André
e ao "Narigudo"...

AGRADECIMENTOS

Ao professor-doutor Norval Baitello Jr. pela orientação dedicada e atenta (o que por si só já é uma qualidade digna de superlativos). O respeito e ética profissional, acadêmica e científica, unidos a uma percepção profunda, levaram-no a me indicar caminhos de estudos que trouxeram uma luz à compreensão teórica de um trabalho que, por natureza, é empírico. Muito obrigado, Norval, com você aprendi o que é ser um bom orientador.

Ao professor-doutor Ubiratan D'Ambrósio, por ter acreditado em meu trabalho, quando ele ainda era incipiente, não existia como pesquisa sistemática sobre a arte de ator, e havia criado na UNICAMP o então pioneiro Lume—Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais. Foi graças ao Lume que eu pude realizar as pesquisas aqui estudadas. Pessoas como o Ubiratan são preciosas: silenciosos reformadores da história e do pensamento humano.

A Tereza Aguiar, Milene Pacheco e Yolanda Amadei, por criarem minha *impressão digital profissional*. Terezinha, por me trazer ao teatro onde construí minha morada; Milene, por me ensinar que a voz é modelável; e à querida Yolanda, que, com seu silêncio sorridente, mostrou-me (e a tantos outros atores!) que o corpo é o verdadeiro veículo de nossa arte. Essa foi a semente. O que fiz foi regá-la...

Ao ator e amigo Carlos Simioni, pela confiança, fé, generosidade, força e resistência nos momentos difíceis — e como os houve! — e pela alegria e plenitude nos momentos de descoberta. Não tenho palavras para agradecer o dia em que, com uma mala na mão e nada mais, você chegou a Campinas. Obrigado, Simi.

Ao ator e amigo Ricardo Puccetti, que me devolveu o *clown* e me trouxe o canto longínquo dos pássaros que hoje encantam nosso trabalho.

Às atrizes e amigas Luciene Pascolat e Valéria de Seta pela perseverança e assiduidade, delicadeza e sutileza, por acreditarem e quererem com a vontade necessária para o *fazer*: a vontade do coração.

À ialorixá Dangoroméia por sua bela generosidade, por me apontar caminhos reveladores do belo e iluminado universo dos orixás.

À Eliana, conhecida nova, mas que tanto nos ajudou.

Aos meus colegas do Departamento de Artes Cênicas, em especial ao Reinaldo Santiago e Sarah Lopes, pelo apoio e incentivo.

Ao meu pai, Rogério Burnier, pelo apoio e alimento à mente e à alma; por instigar meu pensamento, sobretudo o humanista.

À minha mãe, Thaís Sartori, pelas minhas origens, fonte de vida e de sentido, por ter me ensinado a dinâmica e a força de quem quer transformar uma realidade e o faz com a força do amor.

Ao Lume, seus funcionários e colaboradores, pelo apoio, ajuda e tanto, tanto mais! Em especial à Márcia Strazzacappa, ao Renato Ferracini pela informática trabalhosa e à Marli Marques pela correção atenta e dedicada.

À Denise Garcia, pela sua poesia de musa que me ensina a ser artista, pela sua música de poeta que penetrou nossos músculos, pela companheira que, além de tocar, carregou o piano sozinha para que eu pudesse concluir este trabalho.

E ao pequeno e querido André, pelos momentos de tristeza à espera do pai que nunca chegava...

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO 13
A semiótica da cultura 14
O processo de edificação técnica 15

INTRODUÇÃO 17
A arte de ator 20
Representação não interpretativa 21
A técnica-em-vida do ator 24
A elaboração técnica 26

Capítulo 1 — AÇÃO FÍSICA (E VOCAL): A UNIDADE MÍNIMA DO "TEXTO" DO ATOR 31
O "texto" do ator 35
Uma questão de ótica 38
As ações físicas, um universo de microelementos: a intenção 39
O élan 40
O impulso 40
O movimento, o acontecimento da ação no espaço e no tempo 42
O ritmo, o desenho da ação no tempo 45
A genética molecular e as ações físicas 47
A mecânica "vivente" da ação física 49
A energia 49
Organicidade e precisão 52
As ações físicas e as energias potenciais do ator 54
Corporeidade e fisicidade de uma ação 55
A ação vocal 56

Capítulo 2 — ELABORAÇÃO TÉCNICA 61
"Prisão para a liberdade" 63
A "mímica corporal" de Etienne Decroux, um exemplo de técnica codificada 66

Capítulo 3 — A TÉCNICA PESSOAL: OS PRIMÓRDIOS DA DANÇA PESSOAL 85
Antes, um passo atrás 86
Pensar-em-ação, pensar-em-movimento 87
Lutando contra a cultura 89
A hiper-tensão, o fio de Ariadne 91
Palavras poéticas e fáceis, tarefa difícil 92
O "buraco negro" 94
Atualizando a memória 96
Da hiper-tensão para... 98
O pêndulo que oscila entre a vida e a técnica 99
A voz do corpo (ou a melodia dos músculos) 101
O corpo da voz (ou o músculo da melodia) 102
Os corredores da Iben 103

Capítulo 4 — TÉCNICAS ESTRANGEIRAS: TÉCNICAS INCOMUNS COM PRINCÍPIOS EM COMUM 111
Primeira fase 112
Segunda fase 130

Capítulo 5 — DANÇA PESSOAL OU "DANÇA DAS ENERGIAS" 139
A ponte: o treinamento pessoal 143
Em busca do fio de Ariadne 144
"O guerreiro também usa saias..." 146
"Ser, não expressar" 147
"Reconhecendo a própria cara" 152
"Pulando os próprios muros" 153
"Trilhando caminhos esquecidos" 156
"Andando em volta do espelho" 158
A dança escondida, ou o vibrato da dança 160

Capítulo 6 — DA TÉCNICA À REPRESENTAÇÃO 169
Técnica de treinamento e técnica de representação 171
O comportamento restaurado 171
O risco do sacrilégio 173
A ação física "viva" e o material de trabalho do ator 174
Prometeu acorrentado 175
O personagem, uma máscara que revela e protege 176

Capítulo 7 — *WOLZEN* E A MÍMESIS CORPÓREA OU A IMITAÇÃO DE CORPOREIDADES 181
A Valsa nº 6 *de Nelson Rodrigues: ponto de partida* 182

O fio de Ariadne... 183
A imitação das corporeidades 184
Think in motion, not in concepts 186
Transformando fotos e quadros em ações 188
A ponte entre o treino e a representação 190
A teatralização das ações físicas 191
A montagem, um mosaico de cores e formas diferentes ligadas umas às outras 193
O processo generativo da peça 195

Capítulo 8 — O CLOWN E A IMPROVISAÇÃO CODIFICADA 205
Os tipos cômicos: elementos de uma genealogia 206
A iniciação do clown 209
O treinamento para o clown 212
O bufão, ancestral do clown 215
O picadeiro 217
Teotônio e Carolino 218
Técnica de ator, técnica de clown 219
Valef Ormos 220

Capítulo 9 — *KELBILIM*: RETORNO ÀS ORIGENS 233
Precipitados de sonhos 234
Em busca de um tema 236
A música e o espaço da peça 237
Kelbilim *em quatro versões* 237
A musicalização das ações físicas 239
O ator, maestro do teatro 240

Conclusão — PROSPECTIVAS 247
O reservatório do novo: prospectivas 249

BIBLIOGRAFIA 253
Dicionários consultados 265

ANEXO 267
Ações codificadas do ator Carlos Simioni 267
Kelbilim, o cão da divindade 272
Ações da dança pessoal do ator Ricardo Puccetti 277
Lista de ações codificadas da atriz Luciene Pascolat 291
Lista de ações codificadas da atriz Valéria de Seta 297
Tabela de ações e ligamens de uma passagem da peça Wolzen 304
Exemplo de quadro expressionista alemão transformado em ação física 306
Cartazes, programas e filipetas dos espetáculos e atividades do Lume 309

APRESENTAÇÃO

A busca que originou esta obra teve seu início em 1985, quando o ator Carlos Roberto Simioni veio de Curitiba para Campinas a fim de trabalhar comigo. No ano seguinte, criei, com o apoio decisivo de algumas personalidades da Universidade de Campinas, o Lume— Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP, onde estas pesquisas se desenvolveram.

Meu objetivo principal era realizar um estudo aprofundado sobre a arte de ator, seus componentes, sua realização, sua técnica. Também pensava em estudar a cultura brasileira, corporeidades do brasileiro, como as encontradas em manifestações espetaculares populares de *bumba-meu-boi, folia de reis, maracatu, congada, batuque de Minas, capoeira, candomblé, umbanda,* entre outras.

A primeira constatação a que cheguei foi a de que o fato de nossos atores não serem munidos de técnicas objetivas, estruturadas e codificadas, impossibilitava uma busca objetiva de elaboração técnica a partir de elementos encontrados em nossa cultura. Urgia, portanto, dar um passo atrás.

Foi assim que redimensionei minhas pesquisas sem, no entanto, perder de vista os objetivos principais. Antes de elaborar uma técnica a partir de estudos sobre corporeidades da cultura brasileira, deveria delinear caminhos operativos visando a uma edificação técnica para o ator. Esses caminhos não poderiam ser teóricos, mas *práticos;* para encontrá-los, deveria percorrê-los.

O trabalho que ora apresento pode ser resumido em seu subtítulo, ou seja, a busca prática da edificação de uma técnica de representação para a arte de ator. Desde que conheci o teatro, venho mergulhando cada vez mais nesta busca por parâmetros práticos e objetivos que permitam à arte de ator atingir sua plenitude. Este não é, pois, um "projeto de doutoramento", ou um "projeto de pesquisa", mas um *projeto de vida.*

Evidentemente não se desenvolve uma pesquisa visando a uma elaboração técnica para o ator sem atores. No entanto, não poderiam ser simplesmente atores, mas *atores-pesquisadores*, ou seja, que se predispusessem a se submeter a uma disciplina de trabalho e às exigências próprias e intrínsecas da pesquisa. Eles seriam os objetos de estudo e cobaias ao mesmo tempo.

A pesquisa, por ser eminentemente empírica, foi se delineando por si mesma. Fui descobrindo coisas novas, confirmando negativamente certas hipóteses e afirmativamente outras. Colocando-me novas questões ao tentar responder outras antigas. Aos poucos, caminhos começaram a se delinear, comecei a encontrar elementos objetivos, a constatar que estávamos em pleno curso de uma real edificação técnica para o ator. Carlos Simioni iniciou, nessa época, o que chamamos de "treinamento pessoal", que desembocou em sua técnica pessoal e, posteriormente, configurou-se na dança pessoal. Após quatro anos de trabalhos, decidimos aplicar os resultados do que vínhamos construindo, numa obra teatral. Assim, tendo Carlos como ator, Denise Garcia como compositora e eu na direção, montamos *Kelbilim, o cão da divindade*. Uma homenagem a santo Agostinho no percurso de sua conversão mística.

Mais tarde entraram Ricardo Puccetti e Luciene Pascolat, acompanhada de Valéria de Seta. A partir de uma proposta de Ricardo, iniciamos um novo campo de estudos: o *clown e o sentido cômico*, dirigido para a elaboração técnica segundo os moldes das comédias improvisadas medievais. Luciene e Valéria trouxeram a busca de uma elaboração técnica a partir da imitação de corporeidades (que chamamos de "mímesis corpórea").

Todos esses processos se entrecruzaram de uma certa maneira. Assim, cada ator desenvolveu sua dança pessoal, com graus de aprofundamento distintos; todos foram iniciados no *clown*, embora somente Luciene e Valéria tenham estudado a mímesis corpórea em profundidade.

A semiótica da cultura

Meu encontro com o Programa de Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e, sobretudo, com a linha de pesquisa da semiótica da cultura foi muito importante; sua percepção e seus estudos me ajudaram muito na compreensão teórica deste trabalho.

Uma fonte de pesquisas muito instigante proposta por Ivanov, Lotman, Pjatigorskij, Toporov e Uspenskij no Congresso Eslavo de 1973, quando lançaram o primeiro escrito sobre semiótica da cultura, foi a investigação sobre princípios da ordenação hierárquica e dos ligamentos entre textos e os sistemas semióticos.

No contexto de nosso trabalho, essa investigação seria de fato muito interessante, pois busca ordenar hierarquicamente um conjunto de elementos que poderão compor o "texto" (no sentido semiótico da palavra) do ator. No entanto, mergulhar no estudo das ligações entre o "texto do ator" e os sistemas semióticos, além de pressupor a existência de um "texto de ator" estruturado gramaticalmente e articulável, iria nos desviar de nosso caminho específico da arte de ator para uma "semiótica da cultura da arte de ator". O problema é que, visto que o "texto de ator" está em processo de elaboração, é impossível estudar as ligações entre o que ainda não é e os sistemas semióticos. Nesse sentido, nosso trabalho é um criador/produtor de cultura. Para que suas ligações com os sistemas semióticos possam ser estudadas, é necessário primeiro ter o *texto*. A apresentação desse "texto de ator" é por si só complexa, por ser um texto-em-movimento, em desenvolvimento. Ele exige a descrição do processo. Por esse motivo, tive que frear a paixão altamente estimulante que o estudo da semiótica da cultura despertou em mim, para me aprofundar nos estudos da arte de ator e processos de elaboração técnica, ou seja, de criação de "textos de ator".

O processo de edificação técnica

É muito difícil falar de uma técnica que ainda está em processo, estruturando-se. Embora já exista, pois foi aplicada em espetáculos, comprovando assim sua funcionalidade, ainda não *é*, pois não se encontra "acabada".

Por esse motivo, optei por dois caminhos principais para a apresentação deste trabalho: uma abordagem mais conceitual e teórica dos princípios que vêm orientando a pesquisa, colocações de mestres do teatro que questionavam ou ajudavam a melhor compreender as opções que vinha tomando; e outro, a descrição do processo em si.

Por se tratar de uma busca eminentemente empírica, cujo principal valor está no processo e nos resultados práticos, decidi priorizar a narrativa dos processos, ainda que amparado reflexivamente no trabalho de outros artistas e pesquisadores. A descrição prática, no entanto, não pôde ser tão pormenorizada quanto desejava. Embora possivelmente rica para outros pesquisadores, ela seria exaustiva no contexto deste trabalho. Tentei apenas ser fiel ao processo como um todo, aprofundando-me em certos momentos, mas negligenciando outros. Nesta rede de opções que me vi obrigado a fazer, espero não ter cometido injustiças, nem leviandades. Tentei sintetizar as experiências buscando mostrar os caminhos dos processos vivenciados. Não podemos perder de vista que se trata de praticamente dez anos de experimentos intensos e cotidianos. Esta narrativa é um resumo que pretende revelar sem exaurir.

Visto que algumas conceituações teóricas dependem de exemplos da prática que as explica e fomenta e que essa prática só ficará clara à medida que se avançar na leitura do trabalho, existem certos conceitos que retornam, e aos poucos, amparado pela prática, vou acrescentando novos elementos. Colocá-los por completo no início pediria um rol de exemplos que só poderiam ser compreendidos na íntegra se associados ao processo. Ou seja, um círculo vicioso que tento romper colocando tais conceitos no início, mas não me atenho aos exemplos. Outros, cuja argüição adentraria uma retórica meramente conceitual, acrescentando pouco para a arte de ator, deixo-os à deriva, na esperança de que se esclareçam por si sós no percurso do trabalho.

INTRODUÇÃO

Je n'ai inventé que d'y croire.
ETIENNE DECROUX

Teatro não é arte. Do grego clássico, *théatron* tem por raiz *théa,* que significa o *ver,* o *contemplar,* e o sufixo *tron,* dos adjetivos, conota o *lugar onde.* Portanto, *théatron* é o *"lugar de onde se vê, ou se contempla".*[1]

No entanto, além do nome que empresta ao edifício, esse termo é utilizado com freqüência para designar uma arte. Ela acontece neste espaço vazio, *théatron,* para ser observada por alguém. Segundo Peter Brook, para que a ação teatral possa ser esboçada, são fundamentais três elementos: o espaço vazio, o espectador (alguém que observa esse espaço) e o ator (alguém que cruza e, portanto, desenvolve uma ação nesse espaço) (Brook, 1977, p. 25).[2] Esses três itens compõem, analogamente, a "célula" da *arte teatral,* sua menor partícula viva.

Como arte, o teatro pode ser entendido como o que acontece entre espectador e ator,[3] conforme definição de Jerzy Grotowski.[4] Nesse sistema de comunicação, o ator é o emissor da mensagem, dos signos, é ele quem *atua, faz.* O espectador realiza a função de receptor, ele recebe e *interpreta os signos* emitidos pelo ator, testemunha a ação.

Os termos "poesia", "poética" e "poeta" vêm do grego *poíêsis, poiêtikê, poiêtês,* que se relacionam com o verbo de mesma raiz: *poiéô,* que significa *fazer, criar.* Enquanto, na perspectiva das ciências, a prioridade é o objeto e a inteligência será verdadeira na medida em que se adaptar a ele, nas artes, ela precede o objeto, conhece-o criando. O conhecimento implícito no fazer artístico é, portanto, um conhecimento criador, fazedor, produtor. Entre ator e espectador, aquele que *faz* a arte é obviamente o ator, o que nos leva à conhecida conclusão de ser o teatro a arte do ator.

O fato de o *théatron* (como espaço) ser o ponto de encontro de diversas artes e artistas que buscam produzir uma arte "mais completa", sublime, espetacular, não exclui que, em sua essência, o teatro seja a arte do ator. A obra de arte teatral é, obviamente, a resultante da *arte do ator* "vestida" ou acompanhada de diversas outras artes ou não. Se a arte teatral for abandonada pelo arquiteto, pelo artista plástico, pelo músico e até mesmo pelo escritor, mas mesmo assim restar um espaço, um observador e um ator, ela poderá continuar a existir. Grotowski, Decroux e tantos outros já trilharam o caminho para demonstrar que todos os "artistas colaboradores" do espetáculo, das diversas áreas, podem tirar suas férias que a arte teatral continuará existindo. Menos o ator! Ele é o único artista do palco que não é um "colaborador" ou "convidado", mas o próprio anfitrião.

Para Etienne Decroux, "O teatro é a arte de ator" (Decroux, 1963, p. 41). Ele estabeleceu a sutil, mas fundamental, diferença ao dizer *l'art d'acteur* e não *l'art* de l'*acteur*. Ele se refere a uma arte que *emana* do ator, algo que lhe é ontológico, próprio de sua pessoa-artista, do "ser ator". E não à arte *do* ator, pois ela não lhe *pertence*, ele não é seu *dono*, mas é quem a *concebe* e *realiza*.

A arte não reside propriamente em *o que* fazer, mas no *como*. No entanto, para o artista, a questão do *como* é muitas vezes antecedida pelo *com o que*, com quais instrumentos: a mímica, a dança, o canto, a dicção... Todos pertencem a um universo objetivo e resultam, digamos, de um uso particular do corpo e da voz. Poderíamos, pois, concluir que o corpo (a voz, como parte do corpo) pode ser entendido como o instrumento de trabalho do ator (assim como o pintor tem as tintas, o pincel, a tela...). Existe, no entanto, no caso da arte de ator e de todos os artistas performáticos do palco, uma particularidade que lhes é específica: no momento em que a arte acontece, eles estão *presentes* e *vivos* diante de seus espectadores. Isso introduz um outro fator de determinante importância: a *presença*; o *estar vivo*, *"em-vida"*. Evidentemente, a *vida* também existe para as outras artes, mas não de maneira tão evidenciada, *mostrada* e comprometedora. O artista do palco se expõe ao vivo, ao passo que os outros artistas não precisam estar presentes quando "desnudados" pelo público, quando suas fragilidades são expostas por meio de suas obras.

O fato de o ator estar vivo diante dos espectadores, executar, sentir, viver e *fazer* sua arte, introduz questões de difícil captação, referentes a um universo subjetivo, de sentimentos, sensações, emoções, ou seja, um conjunto de elementos que Eugenio Barba chama de *dimensão interior*, ao diferenciá-los de uma outra *dimensão física e mecânica* do trabalho do ator (Barba, 1989, p. 21), e Stanislavski denominou de *"plano interior e plano exterior"* (cf. Stanislavski, 1972, p. 223).

A particularidade de a arte de ator exigir a presença física do artista diante de seus espectadores no momento em que acontece levanta outra questão, referente à inter-relação entre a *vida* (o natural) e a *arte* (o artificial), de maneira bastante peculiar. A vida e a arte não se confundem. Uma nos é dada pela natureza, e a outra, pelo homem. No entanto, existe algo de intrínseco na natureza que encontramos em nós, como seus *filhos*, mas que se manifesta no fazer artístico e é o responsável pela sensação de uma certa obra estar "viva" ou ter "uma determinada vida", como se ela pudesse tomar as rédeas do próprio destino, agir e existir por si só. A arte nasce, portanto, do âmago da vida.

Mikel Dufrenne, na obra *Fenomenologia da experiência estética,* no capítulo "O objeto estético dentre os outros objetos", dedicou um item ao estudo do "Objeto estético e o vivente" ("L'objet esthétique et le vivant"), no qual escreve:

> Assim não somente o objeto estético que me é apresentado é composto por viventes, mas ainda ele se esforça em me dar a imagem, a mais clara da vida: cada movimento do bailarino é como uma afirmação vital, a exibição das potências de vida que se desnudam segundo a duração que lhes é própria. Mas se a dança dá uma imagem da vida, é porque ela não é a vida; os viventes que ela usa estão a seu serviço, eles lhe emprestam suas qualidades de viventes para representar a vida, e a vida tratada esteticamente não é mais vida simplesmente, não mais do que o bailarino não é um vivente ordinário, não mais do que Dullin não foi o Júlio César real. E se o bailarino está ao serviço da dança, se ele tenta se identificar a ela, é que ela é distinta dele [...] (Dufrenne, 1967, p. 114).

A arte, segundo Dufrenne, não *é* a vida, mas é a sua representação estética. Ela deverá encontrar, em seu mecanismo interno de funcionamento, uma determinada *organicidade,* que nos dê a *sensação* de fluidez, de continuidade ou descontinuidade, de convulsão, *equivalente* ao fluxo de vida. É a *artificial naturalidade* da qual nos fala Gordon Craig. A sensação da vida. Algo que tenha o poder de nos atingir como os sonhos, como coloca Artaud, que emane uma força equivalente à vital e que, por isso mesmo, penetre em nossos recantos secretos, acordando o esquecido.

Essas *dimensões interior* e *física* ou *mecânica* não podem ter uma existência isolada, pois formam uma unidade. "A experiência da unidade entre dimensão interior e dimensão física ou mecânica, [...] não constitui um ponto de partida: constitui o ponto de chegada do trabalho do ator" (Barba, 1989, p. 21). No âmbito de um trabalho metódico de pesquisa, é importante, no entanto, entender que, embora possam compor as duas faces de uma mesma moeda, elas possuem naturezas diferentes e podem ser trabalhadas separadamente e de distintas maneiras.

De fato, existe uma relação bastante particular entre a dimensão interior e a física e mecânica. Pertencentes a universos distintos, são partes do todo da pessoa e da arte de ator. A inter-relação entre elas não segue caminhos lógicos ou cronológicos, que possuem sentido e significado diferentes para o ator e para o espectador. Muitos são, no entanto, os elos de ligação íntima entre essas dimensões. As próprias emoções só podem ser *sentidas* quando transformadas em corpo, ou seja, *soma*tizadas.

Se por um lado o ator necessita de técnica, sem o que não há arte, por outro, ao representar, não pode fazê-lo sem vida. Seu corpo não é um corpo-mecânico, mas um *corpo-em-vida* (E. Barba, 1993, p. 7), a irradiar determinada luz, vibração, presença. Ele é fundamental para a arte de ator, pois, além dos sinais que passam por ele e são codificados e decodificados com recursos próprios, ele é a própria pessoa. É por meio dele que o homem sente, emociona-se, ama, existe. A formulação appiana de *corpo vivo* ou *corpo* *vivente* é a mais adequada, ao considerá-lo não somente como uma massa muscular com articulações ósseas, mas um corpo-pessoa, *animado*, habitado, vibrante, reluzente. A noção do *corpo vivente* de Appia, ou do *corpo-em-vida* de Barba, coloca-nos, portanto, mais próximos do material de trabalho do ator.

Conceitualmente, o ator, para o desenvolvimento de sua arte, faz uso de seu *corpo vivente* ou de seu *corpo-em-vida* no tempo e no espaço, ao desenvolver ações com uma certa presença e colocar o todo em jogo. Todos esses elementos têm uma relação particular e dinâmica entre si, o que lhes imprime uma determinada organicidade interna, que é ao mesmo tempo natural e artificial.

A arte de ator

Fatores históricos de ordem diversa foram os responsáveis pela estruturação da arte do ator ocidental tendo por base elementos altamente subjetivos, como, por exemplo, sua "identificação psíquica e emotiva" com o personagem. É evidente que a importância da técnica é conhecida, pois é emprestada de várias fontes pelo artista: da dança (moderna, clássica, sapateado etc.), do canto, de lutas marciais, da esgrima, das técnicas circenses de acrobacia, da mímica e da pantomima. Entretanto, ele, artista do palco, é desprovido de técnica própria. Esta realidade torna-se ainda mais transparente se compararmos o teatro ocidental com o oriental.

Muitas pessoas associam o fazer teatral do Oriente à sua cultura. Esse é um fato não só inegável como inevitável. Mas, independentemente dos valores estéticos e culturais, constatamos que o teatro oriental vem indissoluvelmente acompanhado de técnicas corpóreas precisas e codificadas de atuação, que levam o ator a um conhecimento e domínio primoroso de seu instrumento de trabalho e, por meio deste, de sua arte (entenda-se por "arte" as faculdades criadora e operativa do homem). Para exemplificar, podemos citar o teatro nô, o *kabuqui*, o *kyogen*, a ópera de Pequim, o *kathakali*, entre tantos outros.

O curioso é que essas manifestações teatrais possuem em comum apenas o fato de suas técnicas de atuação serem codificadas e sistematizadas em conjuntos coesos de regras. No Oriente, é difícil definir se o caminho utilizado para a criação é a técnica ou se é a própria criação que se "corporifica" e "toma forma" por meio dos elementos técnicos.

Trabalhar a arte de ator significou, para nós, constatar a fragilidade com que vêm sendo trabalhados pelos atores os pólos extremos da criação e da técnica. De um lado, no que tange ao método ou aos elementos técnicos, notamos a completa ausência de técnicas corpóreas e vocais de representação codificadas e estruturadas e, de outro, no que tange à criação ou à vida, sentimos a incapacidade de se entrar em contato com o real potencial de energia do ator. Ao acentuar e explorar, de modo que reforce esses pólos, é que poderemos, na prática, realizar um estudo objetivo que nos permita vislumbrar a arte de ator.

A nossa busca de elaboração, codificação e sistematização de técnicas corpóreas e vocais de representação para o ator tenta dois mergulhos: um no interior da pessoa, para buscar contato capaz de dinamizar seu potencial de energia, suas vibrações; e outro na técnica, na capacidade objetiva de se articular essas energias e convertê-las em signos codificados e estruturados que, por sua vez, formarão uma gramática que vai do exercício ginástico às *figuras de estilo*.[5] Estávamos, sem querer, seguindo quase à risca um dos preceitos da arte de ator colocados por Jerzy Grotowski:

> Segundo nosso ponto de vista, as condições essenciais da arte do ator são as seguintes, e devem ser objetos de pesquisas metódicas:
> a) Estimular um processo de auto-revelação, indo até o fundo do subconsciente, canalizando em seguida esta estimulação para obter a reação desejada;
> b) Saber articular esse processo, disciplina-lo e convertê-lo em signos. [...];
> c) Eliminar do processo criador a resistência e os obstáculos devidos ao próprio organismo, tanto físico quanto psíquico (os dois formando um todo) (Grotowski, 1971, p. 96).

Representação não interpretativa

Abordarei a arte de ator sob o prisma da *representação*. O ator visto como alguém que *representa* e não que *interpreta*. Os termos *interpretação* e *representação* não são empregados aqui no sentido filosófico, lingüístico ou semiótico, mas simplesmente teatral. Nesse contexto, o sentido da palavra *representar* remete a *interpretar*, que devolve a *representar* (cf. *Dicionário Aurélio*); portanto, usando dessas palavras, fazemos alusão, na realidade, a modos de pensar a arte de ator.

Em seu sentido próprio, *interpretar* quer dizer *traduzir*, e *representar* significa *"estar no lugar de"* (o chefe de gabinete que *representa* o prefeito), mas também pode significar o encontro de um *equivalente*. Assim, quando um ator *interpreta* um personagem, ele está realizando a *tradução* de uma linguagem literária para a cênica; quando ele *representa*, está encontrando *um equivalente*. Etienne Decroux, em resposta a uma carta aberta de Gaston Baty, em 1942, escreveu:

> "Antes de ser completa, a arte deve ser"
> Por pouco o teatro não seria uma arte, pois ele evoca a coisa pela própria coisa: o obeso por um obeso, a mulher por uma mulher, o corpo por um corpo, o verbo pelo verbo [...]. Em resumo: para que a arte seja, é necessário que a idéia da coisa seja dada por uma outra coisa (Decroux, 1963, pp. 46 e 48).

Segundo Decroux, o ator, para ser um artista, deve encontrar um *equivalente*, ou seja, dar a idéia da coisa por uma outra coisa. Não é sua função dar uma *leitura*, *traduzir*, mas *representar*. "Equivalente" é "ter o mesmo valor sendo, mesmo assim, diferente" (Barba, 1991, p. 95). Nicola Savarese e Eugenio Barba, em *A arte secreta do ator — Dicionário de antropologia teatral*, citam Picasso: "Arte é o equivalente à Natureza" (Barba, 1991, p. 95), quando abordam um dos princípios da arte de ator: o da *equivalência*.

> Porque ao contrário do que sucede em outros lugares, nosso ator-cantante se especializou separando-se do ator-bailarino, e por sua vez este último do ator... Como chamá-lo? Aquele que fala? Ator de prosa? Intérprete de textos?
> Por que este ator tem de limitar-se a cada espetáculo na pele de um só personagem?
> Por que o ator só explora raramente a possibilidade de tornar-se, no contexto de uma história inteira, muitos personagens, com saltos nos níveis de ação, com mudanças imprevistas de primeira para terceira pessoa, do passado para o presente, do geral para o particular, de pessoa à coisa?
> Por que esta possibilidade está relegada, entre nós, aos contadores de histórias ou a exceções como Dario Fo, enquanto que em outros lugares caracteriza cada teatro, cada tipo de ator, seja quando recita-canta-dança sozinho, ou quando participa de espetáculos com mais atores e mais personagens?
> Por que em outros países quase todas as formas de teatro clássico aceitam aquilo que entre nós só é admissível na Ópera: a musicalização das palavras cujo significado a maioria dos espectadores não pode decifrar?
> Essas perguntas têm respostas precisas no plano histórico. Mas resultam profissionalmente úteis quando impulsionam a imaginar como a própria identidade pode desenvolver-se sem ir contra a própria natureza e a própria história, mas dilatando-se além das fronteiras que aprisionam mais do que definem (Barba, 1993, p. 70).

Todo intérprete é um *intermediário,* alguém que está *entre.* No caso do teatro, ele está *entre* o personagem e o espectador, portanto, entre algo que é ficção e alguém real e material. A noção do intérprete tem suas raízes na literatura dramática. O texto propõe o personagem, que é *interpretado pelo ator.* No entanto, no momento da ação teatral, em que a arte de ator acontece, nós temos, como vimos, um espaço vazio, um ator e um espectador. O personagem ainda não existe, está por vir. O ator age, emite sinais; o espectador, como testemunha, vê, lê e *interpreta* essas ações criando um sentido. O personagem, fruto da relação ator–espectador, será criado entre os dois. Não é o *ator* quem está *entre* o personagem e o espectador, mas, o *personagem* que está entre o ator e o espectador. O intérprete, nesse caso, não é o ator, mas o espectador. O texto, segundo esse raciocínio, procede da ação teatral.

> Mesmo nos nossos espetáculos verbais, existem os silêncios durante os quais o ator medita e evolui; longos momentos nos quais o texto encontra-se desprovido de valor, e nos quais o comediante cria a emoção pela sua maneira de agir. O recíproco, existe? Alguma vez nos regozijamos por um segundo sequer de um texto na ausência de seu falador? Nunca, lógico. [...]
> O ator que chamamos de intérprete, como diríamos, o intermediário, o intermediador, é um autor de música dramática: aquela que ele compõe mesmo se sem tomar nota, para as palavras daquele que toma o nome de autor (Decroux, 1963, p. 39 e 52).

Nessa pequena passagem, Decroux defende claramente que, mesmo no teatro com excesso de texto, a mais pura arte de ator existe nos instantes de silêncio. Nesses momentos, o ator é único e só com sua arte e não um mero "autor de música dramática", um porta-voz ou relator, para leitores preguiçosos, da arte de outrem. Ele não depende das outras artes, mas utiliza-se delas com a devida dignidade e respeito. Para Decroux, a conquista da liberdade pelo artista estava vinculada à sua autonomia quanto às outras artes e, sobretudo, à literatura, a "esposa legítima":

> Na verdade a concubina a mais pegajosa. Este dragão de virtude, esta honesta diaba teve, portanto, sua escapada: por volta do século XVI, nos tempos da Commedia dell'Arte, época na qual, contente celibatário, o ator fez a sua própria sopa: bons tempos.
> Helás a literatura voltou, "de passagem", dizia ela, para costurar um botão de cueca, aproveitou para verificar a vestimenta inteira: oito dias mais tarde, suas raízes vivificavam por dentro (Decroux, 1963, p. 39).

A noção da *interpretação* também evoca a questão da *identificação* (de *idem* = o mesmo) *psíquica e emotiva do ator com o personagem*. Ao interpretar, o artista pressupõe a existência anterior da *persona*, à qual busca, *de acordo com as suas possibilidades*, moldar-se, para, em seguida, traduzi-la para o palco. Esta tradução representa para o intérprete seu maior objetivo de trabalho.

O ator que não *interpreta*, mas *representa*, não busca *um personagem* já existente, ele constrói um equivalente, por meio de suas *ações físicas*. Essa diferença é fundamental. Se pensarmos no sentido da palavra *representar*, o ator ao *representar* não é outra pessoa, mas a *representa*. Em nenhum momento ele deixa de ser ele mesmo:

> No trabalho devemos sempre começar de si mesmo, da própria qualidade natural, e então continuar de acordo com as leis da criatividade. [...] A arte começa quando não existe papel, existe somente o "eu" em uma dada circunstância da peça [...]. O ator realmente atua e vive seus próprios sentimentos: ele toca, cheira, ouve, vê com toda a finesse de seu organismo, seus nervos; ele verdadeiramente atua com eles (Stanislavski, in Toporkov, s.d., p. 156).

Evidentemente, a fim de evitar uma possível transformação de suas ações físicas em puros códigos ao serem executadas de forma mecânica, ele dinamiza suas energias potenciais, desencadeando um processo verdadeiramente vivo. A forma como esse processo se operacionaliza deve ser tema de estudos dos atores. Aqui, ela será analisada apenas nos caminhos específicos resultantes de nossos estudos.

A noção da *representação*, no contexto específico do teatro, pode também ser entendida como *re-apresentar*, ou seja, apresentar e reapresentar a cada noite, ou, melhor ainda, "apresentar duas vezes numa mesma vez" (Barba, 1990, p. 63), dilatando suas energias e suas ações, desenvolvendo um *corpo dilatado* (Decroux, 1963, p. 66), criando ou induzindo o espectador a criar algo entre eles.

Despreocupado com a coerência psíquica ou emotiva do personagem, o ator *mostra* o que será *lido pelo espectador*. "O objeto estético não demonstra, ele mostra" (Dufrenne, 1967, p. 164). A preocupação do ator é mais com a coerência dos impulsos de suas ações, com a *organicidade* com a qual elas se articulam. Com esse tipo de raciocínio, ele vai construir sua arte a partir de parâmetros técnicos objetivos e *articular* o seu *texto-ação*, como se modelasse uma escultura no tempo e no espaço. É o "viver segundo a precisão de um desenho" de Meyerhold: "O ator-gráfico e seu pensamento dominante: viver segundo a precisão de um desenho. Um mesmo ator pode desenhar ou reproduzir o desenho de outro ator, assim como um pianista decifra uma partitura não composta por ele (Meyerhold, 1973, tomo I, p. 245).

O ator que reapresenta está preocupado em: 1) executar *ações* (de maneira profissional e competente, precisa e orgânica); 2) estar íntegro no seu fazer, permitindo o livre fluxo de vida entre seu corpo e sua pessoa. Ele trabalha, portanto, com o *corpo* e a *mente dilatados*, como coloca Eugenio Barba (1991, pp. 54-67), com o *equilíbrio de luxo* (Decroux, 1963, p. 96), com as *oposições, contradições* e os diferentes *níveis de energia*, criando uma *segunda natureza* (Copeau, 1988, p. 129) profissional, que possui dois momentos, o de "revelação", no qual o ator se *mostra*, e o *pré-expressivo* (Barba), no qual ele *se trabalha*. Sua arte é como uma *alquimia* (Artaud), uma *montagem* de diferentes elementos, que se metamorfoseiam para o espectador.

A técnica-em-vida do ator

Se o instrumento de trabalho do ator, como foi visto, não é simplesmente seu corpo, mas seu *corpo-em-vida*, então a técnica para trabalhá-lo deverá ser uma *técnica-em-vida*. De fato, para um ator de nada serve trabalhar o corpo, se ele não se constituir em um meio pelo qual pode entrar em contato consigo mesmo e com o espectador. Da mesma forma que a arte conversa com a percepção sensorial do espectador, ela o faz com a do artista ao *acordar, dinamizar* elementos adormecidos, latentes e potenciais do ser. Logo, a técnica, ou seja, aquilo que deve operacionalizar esta relação, tem de, inevitavelmente, trabalhar com esses mesmos elementos. Assim, uma técnica para o ator, qualquer que seja, precisa ser sobretudo *técnica-em-vida*.

A palavra "técnica" em nossos dias está ligada principalmente à capacidade operativa do artista. É ela quem *operacionaliza* sua relação com a energia criadora. O termo *operacionalizar* pode ser compreendido de distintas maneiras. Por um lado, significa o *tornar fato*, ou *materializar* o impulso criador, ou seja, modelar a matéria de maneira que a aproxime ao máximo do que se tem em mente (ou do que se tem em si). A criação só será realizada quando ambos, impulso criador e a modelagem, acontecerem. Se imaginarmos um quadro, mas não o passarmos para a tela, não teremos *criado* uma obra, mas simplesmente imaginado. Por outro lado, se produzimos de forma mecânica a reprodução em série de uma determinada obra, por mais que o trabalho seja do tipo artesanal, não se está *criando*, mas simplesmente reproduzindo, operacionalizando algo.

O termo *operacionalizar* também pode estar ligado aos caminhos que permitam o contato entre *dimensão interior* e *dimensão física e mecânica*. Para o ator, trata-se do contato, do *fluxo comunicativo* que ele deve estabelecer entre sua pessoa, sua humanidade, seu fluxo de vida e o seu *fazer*. Lembremos Grotowski, para quem uma das condições essenciais da arte de ator é "estimular um processo de auto-revelação, indo até o fundo do subconsciente, canalizando em seguida esta estimulação para obter a reação desejada" (Grotowski, 1971, p. 96). Se o ator conseguir estabelecer uma relação íntima entre seu universo interior e sua criação artística, então crescerá seu engajamento pessoal no momento da representação, sua obra assumirá uma importância cada vez mais particular para si, e portanto ele sairá menos "ileso" dela. Se esta relação for devidamente projetada e articulada por meio de signos claros (evitando-se assim os riscos de uma introjeção e inarticulação de signos mal delineados), ela terá a possibilidade, cada vez maior, de um contato igualmente significativo e profundo com o espectador.

Nesse sistema comunicativo, a percepção cinestésica tem uma importância relevante. Ela funciona como a seiva de uma árvore que corre sem que os olhos a vejam. Para Artaud, a arte deve entrar em contato com uma dimensão interior, acordar, de uma certa maneira, energias interiores e potenciais do ator, assim como do espectador:

> Queremos fazer do teatro uma realidade na qual se possa acreditar, e que contenha para o coração e os sentidos esta espécie de picada concreta que comporta toda sensação verdadeira. Assim como nossos sonhos atuam sobre nós e a realidade atua sobre nossos sonhos, pensamos que podemos identificar as imagens da poesia com um sonho, que será eficaz na medida em que será propulsionado com a violência necessária. E o público acreditará nos sonhos do teatro com a condição de considerá-los de fato como sonhos e não como um decalque da realidade; com a condição de que os sonhos permitam liberar no público essa liberdade mágica do sonho, que ele só pode reconhecer enquanto marcada pelo terror e pela crueldade (Artaud, 1981, p. 167).

Artaud levanta uma importante questão: existe uma relação entre a capacidade da arte de atingir o espectador e a do artista de atingir a si mesmo. Nesse sentido, Artaud e Grotowski se encontram. A técnica de ator não deve ser apenas físico-mecânica, como a de um halterofilista, mas *humana, em-vida*, ou seja, algo que lhe permita estabelecer um elo comunicativo entre o humano em sua pessoa e o que seu corpo é e faz e, ao articular esse processo, projetá-lo, comunicando-o para seus espectadores. A técnica de ator, portanto, só existe, a nosso ver, na medida em que abre caminhos para um universo eminentemente humano e vivo, tanto para o ator quanto para o espectador. Do contrário, ela seria apenas ginástica a preparar o corpo para uma atividade puramente física, na qual os aspectos humanos e subjetivos estariam resguardados ou adormecidos.

A ginástica para o ator é importante, na medida em que o treina e prepara para melhor *articular*. Sem o domínio da articulação, o ator pode se ver limitado em seus meios. A segunda condição essencial da arte de ator é, para Grotowski, após estimular um processo de auto-revelação, "saber articular esse processo, discipliná-lo e convertê-lo em signos" (Grotowski, 1971, p. 96). No entanto, coexistem nesta formulação duas noções de articulação. Uma primeira relacionada com o próprio "processo de auto-revelação", ou seja, do ator para consigo; e uma segunda, com o mostrar para o espectador.

No primeiro caso, trata-se de saber articular o processo de descoberta; isto significa delinear caminhos, métodos, que permitam e induzam o contato com a dimensão interior do ator, ao mesmo tempo em que ele é disciplinado e convertido em signos. Esse processo resulta, em geral, na elaboração de um treinamento, ou seja, uma prática que prepara o ator, trabalha e aprimora seus instrumentos; essa fase não tem função espetacular, não visa ser mostrada. É o momento no qual o ator *se* trabalha.

No segundo caso, trata-se da articulação da própria arte, ou seja, do processo comunicativo, a demonstração, o que significa dominar e conjugar os códigos a fim de construir uma partitura, em que a organicidade seja recriada, adquira um fluxo. Nesse processo entram em questão os *ligamens*, que desenvolvem papel fundamental na articulação dos códigos entre si, ao transformar seus significados, criando os sentidos. Eles são importantes na transformação da *técnica de treinamento* em *técnica de representação*.

Existe ainda um terceiro momento, que em realidade não é o terceiro, mas o segundo, que se apresenta entre esses dois casos acima descritos. Uma vez articulado o processo de contato entre universo interior e a dimensão física e mecânica e encontrados os códigos, o ator deve aprender a articulá-los com perfeição e precisão. Ele deve penetrar esse universo codificado e aprender a limpá-lo, ou seja, eliminar elementos poluentes (tensões exacerbadas ou fracas demais, ritmos inadequados, espacialidade introvertida ou extrovertida etc.). Este é um longo período de experimentação em busca da transparência, de uma melhor fluência das energias próprias da ação. Após detectar os pontos e fatores que impedem o fluir das energias e uma vez entendida a qualidade inicial da vibração, decorrente da energia específica engajada na ação, pode-se partir para o refinamento do código. Trata-se de articular o como realizar com precisão e competência as ações codificadas, reforçando a qualidade vibratória das energias iniciais.

A elaboração técnica

Como desenvolver um trabalho que permitisse uma elaboração e codificação técnica e, ao mesmo tempo, o fluir da plenitude do ator? Como nesta busca conseguir uma estrutura objetiva, prática e técnica que trabalhasse simultaneamente a dinamização de energias potenciais do ator e a sua capacidade de articular e modelar os instrumentos de sua arte? Essas questões estiveram nos primórdios deste trabalho.

Normalmente, a prática teatral é trabalhada em dois momentos: o ensaio e a representação. Existe, no entanto, para a maioria dos outros artistas, um terceiro momento quase inexistente para o ator. É quando o artista não trabalha a obra, mas *se* trabalha, afina seus instrumentos, aprimora sua técnica: o solfejo para um instrumentista ou um musicista, as aulas de balé para o dançarino e o treinamento para o ator oriental ou o ator-bailarino filho de técnicas estruturadas e codificadas, como a mímica ou a dança.

O ponto de partida para atingir nossa meta era edificar um treinamento e, assim, introduzir na prática dos nossos atores e dos que viessem a trabalhar conosco uma dinâmica baseada nos elementos treinamento-ensaio-representação. Visto não ser esta uma prática comum em nosso meio teatral, tivemos um processo lento para que ela fosse assimilada de maneira que compusesse, como diz Copeau, uma *segunda natureza* do ator.

No início trabalhamos fundamentalmente com dois tipos de treinamento, que engendraram metodologias distintas no processo de elaboração técnica. Foram eles:

Treinamento energético: trata-se de um treinamento físico intenso e ininterrupto, extremamente dinâmico, que visa trabalhar com energias potenciais do ator. "Quando o ator atinge o estado de esgotamento, ele conseguiu, por assim dizer, 'limpar' seu corpo de uma série de energias 'parasitas', e se vê no ponto de encontrar um novo fluxo energético mais 'fresco' e mais 'orgânico' que o precedente" (L. O. Burnier, 1985, p. 31). Ao confrontar e ultrapassar os limites de seu esgotamento físico, provoca-se um "expurgo" de suas energias primeiras, físicas, psíquicas e intelectuais, ocasionando o seu encontro com novas fontes de energias, mais profundas e orgânicas.

> Uma vez ultrapassada essa fase (do esgotamento físico), ele (o ator) estará em condições de reencontrar um novo fluxo energético, uma organicidade rítmica própria a seu corpo e à sua pessoa, diminuindo o lapso de tempo entre o impulso e ação. Trata-se, portanto, de deixar os impulsos "tomarem corpo". Se eles existem em seu interior, devem agora ser dinamizados, a fim de assumirem uma forma que modele o corpo e seus movimentos para estabelecer um novo tipo de comunicação. [...] (L. O. Burnier, 1985, p. 35).

Treinamento técnico: neste tipo de treino, "trata-se, ao contrário, de modelar primeiro o corpo, para em seguida permitir que esta modelagem encontre um eco em nós, acordando então nossos impulsos interiores" (L. O. Burnier, 1985, p. 53). O treinamento técnico é abordado de duas maneiras. A primeira e mais conhecida entre nós é o aprendizado via imitação de técnicas corpóreas preestabelecidas, quando o ator aprende uma técnica já codificada ou então trabalha com um conjunto de elementos extraídos de técnicas diversas. A segunda, mais árdua, difícil e demorada, é o desenvolvimento de uma técnica própria e pessoal do ator, partindo-se da premissa de que em cada indivíduo existe um movimento natural, que pode ser o germe de uma técnica pessoal.

Esses dois tipos de treinamento lembram a dupla origem da palavra educação: *ex-ducere* e *educare*. *Ex-ducere* equivale a conduzir do interior para o exterior, corresponde, portanto, a um "desenvolvimento de disposições já existentes" ao passo que *educare* corresponde a um crescimento por meio de uma pressão externa. Barba fala de uma técnica de *inculturação* e outra de *aculturação*. No primeiro caso, "o ator-bailarino utiliza sua espontaneidade, o que lhe é natural, segundo um comportamento que ele absorveu desde o seu nascimento na cultura e no meio social a que ele pertence" (Barba, 1989, p. 29). No segundo, a técnica de aculturação, "os bailarinos clássicos ou modernos, os mímicos, ou os atores do teatro tradicional do Oriente renegam seu 'natural' e se impõem um outro modo de comportamento cênico. Eles se submetem a um processo de 'aculturação' forçado, imposto de fora, com uma maneira própria de se colocar em pé, de andar, de parar, de olhar, de estar sentado, distinta do cotidiano" (Barba, 1989, p. 29).

Essas duas maneiras de trabalhar o ator originaram, em nossas pesquisas, métodos distintos no processo de elaboração técnica. Decorrente de um mergulho visando dinamizar energias potenciais do ator, disciplinando esse processo, convertendo-o em signos codificáveis e estruturáveis em uma técnica pessoal, chegamos a um resultado que chamamos de "técnica pessoal" ou de *"dança pessoal"*. Um outro, por sua vez, deriva de um aprendizado objetivo, de uma observação atenta, que trabalha principalmente com a imitação, de técnicas ou de pessoas, suas corporeidades e suas ações físicas e vocais. Chamamos esse processo de "imitação de corporeidades", ou de "mímesis corpórea". E, por fim, outro ainda, muito particular, que na realidade navega com ambas as metodologias acima mencionadas e que tem a importante função de contrapeso entre o rigor e o improviso; mais próximo da *commedia dell'arte,* é um teatro de improvisação codificada: o *clown.*

Notas

[1] Interessante observar que da mesma raiz *théa* derivam: *théa* (deusa), *theós* (deus), *theoria* (contemplação), *enthusiásmos* (estar possuído pelos deuses) e *theorêma* (espetáculo). Este último, o *theorêma*, tem tratamento diverso na matemática, na qual requer uma *demonstração*, uma *apodeíksis*, "mostrar a partir de", e no teatro, em que requer uma *mostração*, uma exibição, o levar em cena.

[2] "Je peux prendre n'importe quel espace vide et l'appeler une scène. Quelqu'un traverse cet espace vide pendant que quelqu'un d'autre l'observe, et c'est suffisant pour que l'acte théâtral soit amorcé." Peter Brook, *L'Espace vide*. Paris: Editions du Seuil, 1977, p. 25.

[3] Por *"ator"* me refiro a todos os artistas do palco, o que em inglês é denominado por *performer*. Nosso trabalho se reporta ao ator especificamente, mas muitos dos elementos que trabalhamos são igualmente válidos para o bailarino e outros artistas performáticos. Vale lembrar que no Oriente esta distinção ator–bailarino quase não existe. Um ator tem momentos de *"dança pura"*, e um dançarino, de *"pura ação dramática"*.

[4] "Nous pouvons donc définir le théâtre comme ce qui se passe entre spectateur et acteur." Jerzy Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*. Lausanne: La Cité, L'Age d'Homme, 1971, p. 31.

[5] "Figures de style", *figuras de estilo*, ou figuras de expressão. Termo criado por Etienne Decroux para designar um pequeno "quadro de mímica" de curta duração (1 ou 2 minutos), ou seja, uma seqüência de ações estruturadas a partir de uma técnica precisa, que são expressivas, significantes. Eram verdadeiros quadros de pintura em movimento, codificados com extrema precisão. Exemplos de *figures de style* de Decroux: *A oração, O semeador, Narciso, A oferenda a Deus*.

Capítulo 1

AÇÃO FÍSICA (E VOCAL):

A UNIDADE MÍNIMA DO "TEXTO" DO ATOR

Para Stanislavski o ator era "o mestre das ações físicas" (Toporkov, s.d., p. 162). Stanislavski considerava as *ações físicas* o elemento chefe da expressividade do palco. No final de sua vida, trabalhou com alguns atores a peça *Tartufo.* No processo de criação da montagem, deu uma importância decisiva para o método das ações físicas, como descreve Toporkov em *Stanislavski in rehearsal — The final years*: "Stanislavski nos advertia reiteradas vezes contra a abordagem fria e intelectual da criatividade. Ele nos pedia *ação, não discussão*"[1] (Toporkov, s.d., p. 159). Ele dizia que se "eu quero atuar, eu atuo corporeamente. Ação vem da vontade, da intuição; discussão vem da mente, da cabeça". A tradução inglesa dos textos de Stanislavski usa o termo *embodiment of the stage character*, que foi traduzido para o português como *encarnação do papel*. Talvez *corporificação do papel* fosse uma tradução mais feliz por conter uma noção mais operativa, o que reflete melhor a busca de Stanislavski, que, ao chegar ao final de sua vida, reviu muitos elementos de seu método, negando até mesmo, segundo nos narra Toporkov, algumas de suas afirmações anteriores:

> Quando nós lhe lembrávamos de seus primeiros métodos, ele ingenuamente pretendia não entender do que estávamos falando. Uma vez alguém lhe perguntou:
> O que é a natureza dos "estados emocionais" do ator em cena?
> Konstantin Sergeyevich olhou surpreso e disse:
> "Estados emocionais"? O que é isto? Nunca ouvi falar.
> Não era verdade, esta expressão foi usada pelo próprio Stanislavski (Toporkov, p. 157).

As ações físicas se configuravam para Stanislavski como o meio pelo qual o ator podia edificar sua arte. Ele constatou que as emoções pertenciam a um universo subjetivo do qual não tínhamos controle: "Não me falem de sentimentos, não podemos fixar os sentimentos; só podemos fixar as ações físicas" (Toporkov, s.d., p. 160). A noção das *ações físicas*[2] é portanto de fundamental importância para a arte de ator. Mas o que é exatamente uma *ação física*? O termo parece lógico: é uma ação que acontece no corpo, corporificada, ou um corpo-ação. Talvez o caminho para entender esse termo sem limitá-lo por meio de definições restritivas seja entender o que *não é* uma ação física, afastando assim diversos mal-entendidos possíveis entre ação física, movimento, atividade, gesto. Antes, no entanto, vale lembrar como Decroux entendia a ação: "A ação nasce da coluna vertebral", dizia com freqüência em suas aulas. Assim, ele diferenciava os movimentos e gestos que nasciam dos braços e das mãos daquelas ações que, nascendo da coluna vertebral, *ecoavam* nos braços e mãos. Para Decroux os braços, mãos e rosto eram vistos como *terminações, prolongamentos* do corpo. O *tronco*, a coluna vertebral, era o grande centro de expressão do corpo e, portanto, merecedor de destaque:

> O que chamo de tronco, é todo o corpo, compreendendo os braços e as pernas[...] contanto que esses braços e pernas se movam somente ao chamado do tronco e prolongando sua linha de força [...]. Se tem emoção o movimento parte do tronco e ecoa mais ou menos nos braços. Se só tem explicação da inteligência pura, desprovida de afetividade, o movimento pode partir dos braços para transportar somente os braços ou levar o tronco (Decroux, 1963, pp. 60-61).

Essa percepção de Decroux nos ajudará a compreender a ação e seus componentes. Mas vejamos o alerta de Toporkov, ator de Stanislavski, sobre as ações físicas: "Seria um engano ver a ação física como somente o movimento do corpo. Uma ação real e eficaz, que seja dirigida para a realização de algum objetivo, no momento de sua efetuação, sem falha se transformará em ação psicofísica" (Toporkov, s.d., p. 159).

Para Grotowski, o *método das ações físicas* foi a maior descoberta de Stanislavski. Aliás, segundo narra Sonia Moore, Stanislavski reconhece, no final de sua vida, serem as ações físicas o núcleo central de suas pesquisas: "O método das ações físicas é o resultado do trabalho de toda minha vida" (Moore, 1984, p. 10). Grotowski, que se propôs a dar continuidade às pesquisas de Stanislavski sobre as ações físicas (por mais que estas fossem utilizadas com objetivos distintos), em diversas conferências, mas sobretudo na de Santo Arcângelo e na de Liège, tenta distinguir as ações físicas da *atividade*, do *gesto* e do *movimento*:

> As atividades no sentido de limpar o chão, lavar pratos, fumar cachimbo não são ações físicas, são atividades. Pessoas que pensam trabalhar sobre o método das ações físicas fazem sempre esta confusão. Muito freqüentemente o diretor que diz trabalhar segundo as ações físicas manda lavar pratos e chão. Mas uma atividade pode se transformar em

> ação física. Por exemplo, se vocês me colocarem uma pergunta muito embaraçosa (e é quase sempre assim), eu tenho de ganhar tempo. Começo então a preparar meu cachimbo de maneira muito "sólida". Neste momento vira ação física, porque isto me serve. Estou muito ocupado em preparar o cachimbo, acender o fogo, assim depois posso responder à pergunta.
>
> Outra confusão relativa às ações físicas: é de que são gestos. Os atores normalmente fazem muitos gestos pensando que este é o "métier". Existem gestos profissionais — como os do padre. Sempre assim muito sacramentais. Isto são gestos, não ações. [...]
>
> O que é um gesto se olharmos do exterior? Como reconhecê-lo? O gesto é uma ação periférica do corpo, não nasce do interno do corpo, mas da periferia. 1º exemplo: quando os fazendeiros dizem um bom-dia às visitas, se são ainda ligados à vida tradicional, o movimento da mão começa dentro do corpo [Grotowski demonstra], e os da cidade assim [demonstra o mesmo movimento partindo das mãos]. Este é o gesto. Quase sempre se encontra na periferia, nas "caras", nesta parte das mãos, nos pés, pois muito freqüentemente não tem origem na coluna vertebral. Ao contrário a ação é algo mais, porque nasce do interno do corpo, está radicada na coluna vertebral e habita o corpo.
>
> Outra confusão é entre movimento e ação. O movimento, como na coreografia, não é ação física. Mas cada ação física pode ser colocada em forma, em ritmo, pode vir a ser, mesmo a mais simples, uma estrutura, uma partícula de interpretação perfeitamente estruturada, organizada, ritmada. Do externo, nos dois casos, estamos diante de uma coreografia. Mas no primeiro caso, coreografia é somente movimento e no segundo é o externo de um ciclo de ações intencionais. Quer dizer que no segundo caso, a coreografia é parida no fim, como a estruturação de reações na vida (Grotowski, 1988).

Como vemos, Grotowski vai ao encontro de Decroux na tentativa de compreender uma ação. Para ambos, uma ação parte definitivamente da coluna vertebral, do *tronco*. Ela *não é algo de periférico, mas de essencial*, e, portanto, deve partir do eixo central do corpo. A palavra *ação* vem do latim *actione, actio-onis*, e significa atuação, ato, feito, obra. Segundo o *Dicionário Aurélio*, do ponto de vista filosófico, a palavra *ação* significa "processo que decorre da natureza ou da vontade de um ser, o agente, e de que resulta criação ou modificação da realidade". A noção da ação como *modificadora da realidade* pode nos ajudar a compreender melhor o seu sentido no contexto teatral.

Se eu pegar um objeto e mudá-lo de lugar, do ponto de vista externo, de um observador que só viu o antes e o depois, houve ação. Mas se pegá-lo e recolocá-lo no mesmo lugar, do ponto de vista do observador externo não houve ação. Se mudarmos de ponto de vista e olharmos para esse último exemplo do prisma do sujeito, pode ser que tenha ocorrido uma ação: imaginemos uma pessoa que enfrenta uma crise existencial profunda, vê um punhal sobre a mesa, dirige-se a ele, hesita, pega-o, hesita novamente, ameaça fincá-lo no corpo, pára, lembra-se da esposa, dos filhos, afrouxa a força com a qual pegava o punhal, vira-se, os problemas o assaltam novamente e o desespero volta, a pressão sobre o punhal aumenta, estica o braço, cerra os olhos com o intuito de enfrentar a ação fatal, mas nesse momento é tomado por imagens de toda sua vida, como se um anjo se lhe apresentasse lembrando-lhe tudo o que fez, revelando o sentido de sua vida; surpreso, as mãos soltam o punhal que ao cair no chão faz um barulho que lhe parece estrondoso, pois ecoa em sua alma, como se o acordasse de um profundo pesadelo. De sobressalto, assustado, ele pega o punhal, devolve-o à mesa em seu exato lugar e sai depressa da sala.

Do ponto de vista do sujeito-ator (atuante), houve ação, pois houve transformação. Transformação de sua pessoa. Do ponto de vista externo, na vida real, de alguém que entrou na sala antes e depois, não houve ação, pois nada se transformou. Agora, se imaginarmos que essa ação aconteceu num teatro, então existe um outro ponto de vista externo, o do espectador, que também foi modificado, pois testemunhou a ação descrita, ou seja, algo mudou dentro dele ao ver essa ação, ou simplesmente modificou a sua interpretação do personagem (ou da peça): talvez julgasse esse personagem um salafrário e, depois desse momento, percebe que não era bem assim.

Do ponto de vista conceitual, entender a ação como algo que modifica a realidade pode nos ajudar. Será ação para o sujeito-ator tudo o que o modifica de alguma maneira, que tem relação com seu ser, sua vontade, seus desejos, anseios, determinações, com sua pessoa; já do ponto de vista do observador-espectador, será ação tudo o que igualmente transformar a sua pessoa, a sua percepção ou a sua interpretação daquilo que presencia, testemunha. Temos aqui uma diferenciação que é fundamental no teatro: a ação para o ator e a ação para o espectador. Nem sempre o que se apresenta como uma ação para o espectador é uma ação para o ator, e vice-versa. Para o espectador só serão ações as informações que *ele* decodificar, interpretar, como tal. Portanto, se o que lhe for apresentado não modificar sua realidade de alguma maneira, não for um "veículo de um significado global", não será nunca uma ação. Os semioticistas da cultura ressaltaram esse aspecto da informação do texto cultural:

> [...] não é toda mensagem em língua natural que constitui um texto do ponto de vista da cultura. Do conjunto de mensagens em língua natural, uma cultura extrai e considera somente aquelas que possam ser identificadas como algum gênero de discurso, por exemplo: "oração", "lei", "romance", etc., isto é, aquelas que possuam algum significado global e desenvolvam uma única função (Ivanov et al., 1979, p. 199).

Para o espectador, como portador da cultura, ele identifica, lê, interpreta os textos que possuam algum significado global e desenvolvam uma única função. As ações, do ponto de vista da cultura, só se apresentarão como tal para o espectador na medida em que cumpram esse requisito. Como as ações físicas não falam apenas ao intelecto, podemos imaginar que, em culturas distintas e em contextos diversos, possam *agir* sobre nós, mesmo se não entendermos seu significado específico, mas somente o global. No entanto, como nota Grotowski, elas somente se configurarão como *ações* (ou seja, *texto*) se utilizadas para um certo fim, desenvolverem uma função específica:

> É preciso compreender que há uma grande diferença entre Sintomas e Signos / Símbolos. Existem pequenos impulsos no corpo que são sintomas. Não são realmente dependentes

> da vontade, pelo menos não são conscientes — por ex.: quando se enrubesce é um sintoma, mas quando se faz um símbolo de estar nervoso [bate com o cachimbo na mesa], este é um símbolo. Todo o teatro oriental é baseado nos símbolos trabalhados. Muito freqüentemente, na interpretação do ator, estamos entre duas margens. Por exemplo, as pernas que se movem quando estamos *impacientes*. Tudo isso está entre sintomas e símbolos. Se isso é derivado e utilizado para um certo fim, transforma-se em ação (Grotowski, 1988).

As ações físicas, tal qual concebidas por Stanislavski, são evidentemente as ações feitas pelo ator. Uma tentativa de abordagem visando a uma definição que una os conceitos de ação de Decroux, Stanislavski e Grotowski deverá levar em conta que o termo *ação física* se refere sobretudo e antes de mais nada a: 1) *ação,* algo (um impulso, um *élan*) que nasça do *tronco* (da coluna vertebral); e 2) ela é *física,* ou seja, corporificada no momento mesmo em que nasce. "Para evitar a confusão com sentimento, deve ser formulável nas categorias físicas, para ser operativo. É nesse sentido que Stanislavski falou de ações físicas. Pode-se dizer física justamente por indicar objetividade; quer dizer que não é sugestivo, mas que se pode captar do externo" (Grotowski, 1988).

É importante notar que as *ações físicas* são unidades mínimas de ações, que podem ser grandes, mas foram principalmente as pequenas ações que Stanislavski chamou de *ações físicas*. Grotowski, na conferência de Santo Arcângelo, confirma este aspecto:

> São as pequenas ações, pequenas nos elementos de comportamento, mas realmente nas pequenas coisas — eu penso no canto dos olhos, a mão tem um certo ritmo, veja minha mão com meus olhos, do lado dos meus olhos, quando falo, minha mão "faz" um certo ritmo, procuro concentrar-me e não olhar para o grande movimento dos leques [referência às pessoas se abanando no auditório] e num certo ponto olho para certos rostos, isto é uma ação. [...] são as pequenas ações que Stanislavski chamou de físicas (Grotowski, 1988).

O "texto" do ator

A ação física pode, portanto, ser considerada como a menor partícula viva do *texto* do ator. Por *texto do ator* entendo o conjunto de mensagens ou de informações que ele e somente ele pode transmitir. Nesse sentido vale distinguir, mais uma vez, o *texto do ator* do *texto do autor* (entendendo por "autor" o criador da literatura dramática). De fato, nos casos das montagens teatrais feitas a partir de textos dramáticos, a arte de ator não está em *o que* ele diz (parte pertencente à arte da literatura), mas em *como* ele diz. Ele é "um autor de música dramática: a que ele compõe, mesmo sem tomar nota, para as palavras daquele que leva o nome de autor" (Decroux, 1963, p. 52).

O ator é o poeta da ação. A sua poesia reside, sobretudo e antes de mais nada, em *como* ele vive e reapresenta suas ações assim desenhadas e delineadas. Independentemente do tipo de teatro que faça, a sua poesia estará sempre em *como* ele representa, por meio de suas ações, para os espectadores. Não importa que caminho seja mais estimulante para ele, se decorrente de uma técnica de inculturação ou de aculturação, se por meio de uma certa identificação psíquica e emotiva com um personagem e sua interpretação ou se por meio da representação no sentido de *re-apresentar*. O fato é que *sua* poesia estará sempre em *como ele* faz, modela, articula, dá forma às suas *intenções*, a seus impulsos interiores, ou, ainda, em *como* esses impulsos e intenções tomam corpo e forma, em como se articulam transformando-se em *ações físicas*, em *informação* (racional, perceptiva ou estética).

Vejamos como os semioticistas da cultura entendem a noção de "texto":

> O conceito de "texto" é usado no sentido específico da semiótica; em primeiro lugar, ele não é aplicado somente nas mensagens em língua natural, mas também em qualquer veículo de um significado global ("textual"), seja ele um ritual, uma obra de arte figurativa ou uma composição musical. Em segundo lugar, não é toda mensagem em língua natural que constitui um texto do ponto de vista da cultura.
> [...]. O texto é veículo de um significado global e de uma função global (diferencia-se a posição do estudioso da cultura daquela do portador da cultura. Do ponto de vista do primeiro, o texto vem a ser veículo de uma função global; do ponto de vista do segundo, veículo de um significado global). Nesse sentido o texto pode ser considerado como elemento primeiro (unidade de base) da cultura (Ivanov et al., 1979, pp. 198-99).

Por "texto" entendemos, portanto, o sentido específico dado pela semiótica da cultura, segundo a qual ele pode ser considerado como a unidade de base da cultura. No caso da arte de ator, a unidade de base mínima de informação é a *ação física*. Ao usar o conceito de *ação física*, estamos trabalhando, por um lado, com um conceito próprio à arte de ator e, por outro, com uma unidade mínima, o *texto de ator*, que é veículo de uma função global para o ator e de um significado global para o espectador.

Uma ação pode subdividir-se em diversas outras ações. Por exemplo, a ação de Hamlet de vingar a morte do pai é composta de diversas múltiplas ações, que não são sub-ações, mas ações por inteiro: encomendar a uma companhia de teatro que represente tal situação. Evidentemente, esta ação está inserida em uma ação maior: desvendar uma mentira, mas ela em si é uma ação por inteiro. No entanto, vingar a morte do pai não é uma *ação física*, mas uma ação global. Uma *ação física* é uma partícula muito menor do que uma ação global, embora também possa se subdividir em diversas outras *ações físicas*. Por exemplo: esperar um telefonema importante. A expectativa, a relação ou a linha de tensão criada entre a pessoa e o telefone podem ser uma ação física. Mas ela pode conter outras ações físicas: pensar ter ouvido o telefone tocar, aproximar-se do telefone, ficar atenta, descobrir que o telefone não tocou, ficar na expectativa tentando ouvir logo o primeiro toque (mantendo um ritmo interno de expectativa), criar uma relação com o relógio...

Considerando a *ação física* como a unidade de base do *texto do ator*, ela pode ser estudada nos mesmos moldes que o texto da cultura: ter um sentido global (a ação de esperar o telefonema), ser composta de diversas outras ações físicas, por sucessão (por *seqüência*), ou ser analisada no sentido dos estudos dos semioticistas na questão da cultura:

> 3.2.0. O texto, como objeto de análise, pode ser considerado à luz dos seguintes problemas:
> 3.2.1. Texto e signo. Texto como signo global, texto como sucessão de signos. O segundo caso, como já bem se sabe pela experiência do estudo lingüístico do texto, é às vezes considerado o único possível. Todavia, no modelo geral da cultura é essencial também o outro tipo de texto, no qual o conceito de texto não aparece como secundário derivado daquele de seqüência de sinais, mas sim como primário. Um texto desse tipo não é discreto e não se decompõe em sinais. Ele constitui um todo e não se articula em sinais separados, mas sim em traços distintivos que se distinguem. Nesse sentido, pode-se encontrar uma grande semelhança entre o caráter primário do texto em certos sistemas audiovisuais contemporâneos da comunicação de massa como o cinema e a televisão, e o papel do texto para os sistemas nos quais, como na lógica matemática, na matemática e na teoria das gramáticas formais, por línguas se entende um certo conjunto de textos.
> A diferença, em linha de princípio, entre esses dois casos de primariedade (pervicnost' / primacy) do texto está todavia no fato de que nos sistemas audiovisuais de transmissão da informação e em sistemas menos recentes, como a pintura, a escultura, a dança (e a mímica) e o balé, o caráter primário pode pertencer ao texto contínuo (toda a tela do quadro ou um fragmento desta, no caso de que no quadro se evidenciem sinais diferentes), enquanto que nas linguagens formais o texto pode sempre ser representado através de uma sucessão de símbolos discretos, dados como elementos de um alfabeto primitivo (de um repertório ou de um vocabulário).
> A correlação do texto com o todo da cultura e com o seu sistema de códigos, se manifesta no fato de que, em níveis diferentes, uma mesma mensagem pode apresentar-se como texto, como parte de um texto ou como um conjunto de textos (Ivanov et al., 1979, p. 199).

No caso das *ações físicas*, elas podem ser consideradas tanto como signos globais quanto como uma sucessão de signos. Há de se levar em conta que uma ação física pode ser vista isoladamente, ou como o conjunto de informações que formam o signo global de uma única ação física, ou em relação a um conjunto de ações físicas que formam uma seqüência, a *linha das ações físicas*.

Tomando a ação física como unidade de base para a arte de ator, a criação da obra passará pela construção do que Stanislavski chamou de *line of physical actions*, ou seja, uma seqüência de ações físicas ligadas umas às outras por pequenos elementos que chamo de *ligamens*. Nesse sentido, uma linha de ações físicas é uma sucessão de signos que serão lidos e interpretados pelos espectadores. Mas, na realidade, ela é muito mais do que simplesmente "signos decodificáveis". Não podemos esquecer que as ações físicas são resultados de processos viventes, de um *fluxo de vida*,[3] do engajamento de um todo da pessoa do ator. Dessa forma, as informações que elas contêm são de uma amplitude muito mais complexa do que, como diria Shakespeare, pode sonhar nossa vã filosofia. A percepção do *texto* das ações físicas se opera mais fortemente em seu caráter primário como *texto contínuo* do que como *sucessão de signos*. O signo global, tanto de uma única ação física como de uma linha de ações, é de importância primordial, pois, não se decompondo em sinais, permite penetrar um universo incomparavelmente mais amplo e complexo.

Uma questão de ótica

Stanislavski em seus ensaios usava com freqüência o termo *ações físicas*, a *linha das ações físicas*, a *lógica das ações físicas*, o termo *action behavior*, ou simplesmente *ação*. Por outro lado, Decroux, em suas aulas, ou ensaios, quase nunca falava em *ação* física. Utilizava, evidentemente, termos técnicos próprios. No entanto, por mais que em seu caso se tratasse de uma técnica de *aculturação* e, no de Stanislavski, de *inculturação*, o fato é que ambos falavam da mesma coisa. Evidentemente Decroux também falava de *ação*, assim como Stanislavski de *ritmo*. Mas a tônica, o enfoque, era quase oposta. Tenho a impressão de que um dos fatores desta diferença de abordagem é decorrente do fato de Stanislavski trabalhar a *ação física* como célula da arte de ator, mas vista de fora para dentro, e Decroux, ao contrário, de dentro para fora.

Essa afirmação pode parecer absurda se pensarmos que uma das questões essenciais para Stanislavski era a *verdade* e a *sinceridade* do ator no seu papel. "A habilidade de ser sincero no palco — isto é o talento", dizia ele, segundo Toporkov (s.d., p. 158). Isto é, algo de "interior". Poderíamos confundir essa premissa, que ele reafirmou reiteradas vezes em diversos textos, como sendo o contrário do que afirmamos acima, ou seja, Stanislavski não trabalhava a ação física de fora para dentro, mas ao contrário, de dentro para fora. No entanto, no nosso entender, essa *verdade*, essa *sinceridade*, a *vida*, os *objetivos*, a *vontade*, a *justificação interior*, os *sentimentos*, são, como o próprio Stanislavski notava, elementos subjetivos que não podem ser fixados. "Não podemos lembrar os sentimentos e fixá-los. Só podemos lembrar a linha das ações físicas", dizia (Toporkov, s.d., p. 173). Ele próprio distinguia muito bem esse universo subjetivo do material e concreto: "Em *toda ação física*, a não ser quando é puramente mecânica, acha-se oculta alguma *ação interior*, alguns sentimentos. Assim é que são criados os dois planos da vida de um papel, o interior e o exterior" (Stanislavski, 1972, p. 222, grifo do autor).

Por outro lado, embora para Decroux também fosse importante o engajamento das energias do ator em sua arte, isto se operava, no entanto, por meio da técnica. A *pessoa* do ator, o que ele é aqui e agora, não era relevante para Decroux, pois, segundo ele, o que somos é muito pequeno diante do que podemos vir a ser: "Eu quero não permanecer o que eu sou; eu quero vir a ser o que eu desejo ser". Ele dizia que o "artista deve mostrar sua obra sem mostrar sua pessoa" (Decroux, 1963, p. 118).

Quando nos referimos ao trabalho de Stanislavski sobre as ações físicas como sendo de fora para dentro, não nos referimos às dimensões do trabalho do ator, mas à própria ação. Ou seja, de fora para dentro *da ação física* e não de fora da ação para dentro da pessoa. É nesse sentido que pensamos que Decroux não empregava com freqüência o termo *ação*. Ele trabalhava a partir do *interior* das ações. Portanto, ele "não via a ação", mas seus componentes. Ele trabalhava de uma tal maneira que fabricava, a partir do interior, a organicidade, a coerência, a lógica das ações, ao passo que Stanislavski trabalhava a partir de fora, ele não mergulhava nos componentes da ação, trabalhava a organicidade das ações desde a perspectiva do observador, ou por meio da *cadeia de ações* ("the line of physical actions"). É como se Stanislavski olhasse para uma casa de fora e, mesmo sabendo que ela tem dois quartos, uma sala e uma cozinha, ele a visse e descrevesse principalmente sua varanda, as cores de suas paredes externas, seu telhado, enquanto Decroux habitava a casa e, mesmo sabendo que ela tinha uma varanda e telhados, ocupava-se de estar bem-feita a cama, a mesa posta, ou seja, de seus aposentos interiores. Tão raramente quanto Decroux usava o termo *ação,* Stanislavski usava o termo *impulso, élan,* ou ainda *spasmo.*

As ações físicas, um universo de microelementos: a intenção

Vejamos que elementos podem ser considerados componentes das ações físicas. Primeiramente, há de se considerar que toda ação tem uma *intenção* conectada com algum objetivo, algo que a "alimenta". A palavra *intenção* vem do latim *intentione,* que significa "ação de tencionar, tensão, vontade" (É. Littré, 1923). Para se *tencionar* algo, são necessárias no mínimo duas forças opostas. Uma tensão é criada quando se puxa algo para um lado e encontra-se resistência na outra extremidade. Uma imagem simples é a de uma corda ou um elástico. A corda está amarrada, ou alguém a segura em uma ponta, enquanto outra pessoa, na outra extremidade, puxa no sentido contrário. A corda fica tensa. Executa-se uma ação de tencionar. Mas uma *intenção* não se refere a algo externo, mas interno da pessoa. Embora a palavra *intenção* etimologicamente não venha do prefixo *in* (em, dentro de) e *tentione* (tensão), este erro etimológico é altamente tentador, pois daria o sentido de *tensão interior* ou de *tensão de dentro.* No entanto, o importante para nós é que esta *ação de tencionar* que é a *intenção* só existe na medida em que for corpo, ou seja, uma tensão muscular maior ou menor conectada com algum objetivo fora de nós, como observa Grotowski: "Normalmente quando o ator pensa nas intenções, pensa que se trata simplesmente de bombear *(pomper)* em si um estado emocional. Não é isso. [...] Não é um estado psicológico; é algo que se passa a um nível muscular no corpo, e que está conectado a algum objetivo fora de si" (T. Richards, 1993, p. 107).

Laban também acentua esse aspecto físico-muscular das *intenções*: "Na intenção, que pode variar de forte ou leve, os tipos de tensões musculares produzidas em pequenas áreas corporais oferecerão a informação referente à determinação da pessoa agir" (Laban, 1978, p. 168).

A intenção se configura, portanto, tanto para Grotowski como para Laban, como algo de físico e corpóreo, de muscular. É importante sublinharmos que toda *intenção* é filha de uma oposição ou contradição *que se manifesta muscularmente no corpo.* Por exemplo: vemos uma pessoa muito bela, queremos tocá-la, mas ainda não podemos. Temos a intenção do toque. Se essa vontade for aliviada rapidamente, ou seja, se, no momento em que o desejo corporificado de tocá-la se manifestar, ele for realizado, essa intenção, agora "aliviada", não existirá mais. Mas se, ao contrário, ela persistir, não for aliviada, então provavelmente guiará a maioria das ações realizadas durante o encontro. Um detalhe importante tem a ver com o termo *corporificado* que usamos. Só podemos *sentir* algo na medida em que esta coisa *sentida* se transformar em corpo, em micro ou macrotensões musculares, e temos acesso a esta informação por meio de um dos nossos *sentidos,* no caso específico o tato, não o da pele, mas o tato interior dos músculos.

Temos, pois, um elemento importante componente das ações físicas: a intenção, que acarreta uma contradição ou uma oposição interior manifestada muscularmente, mesmo se em um lapso curto de tempo, e conecta, numa linha de tensão, algo de si com algo fora de si. Por ter origem *em si*, a intenção deve partir do tronco para fora.

O élan

Outro componente é o *"élan"*. Um *élan* é traduzido para o português como "impulso, arremesso, arrebatamento, movimento apaixonado, ardor, entusiasmo, ímpeto". A palavra *élan* surgiu no século XVI do baixo latim *lanceare*, de "manipular a lança, lançar". No entanto, ela vem aveludada de um sentido mais amplo e até certo ponto enigmático (pelo menos para os brasileiros), extremamente útil para nosso fim. Segundo o dicionário *Le grand Robert*, *élan* significa um "movimento pelo qual nós nos lançamos ou nos preparamos para lançar alguma coisa". Em filosofia é usado com o sentido de *l'élan vital*, que se refere, em Bergson, ao movimento vital, criador, "que atravessa a matéria se diversificando" (*Le grand Robert*). Existe também o *élan du coeur* e o *élan de passion*. Ele está próximo do sentido de *sopro de vida*.

A palavra *élan* também contém uma sonoridade muito particular e extremamente interessante: *ê-lã*. O *ê* é como se fosse o movimento que prepara o lançamento do impulso para fora, o momento no qual, para se lançar a flecha, faz-se o movimento contrário de preparação, em que as tensões desnecessárias são aliviadas, mantendo somente as interiores, para então deslanchar o impulso rápido que projetará a lança no espaço: o *lã*.

Todos esses aspectos fonéticos, rítmicos e de significados múltiplos, que não são muito bem traduzíveis, tornam a palavra *élan* extremamente interessante, pois fazem com que ela não remeta a algo de "técnico", mas de enigmático e vivo. O *élan* de uma ação pode ser entendido como seu "sopro de vida", ou seu "impulso vital", algo de enigmático, de conhecido, porém não sabido, que nos impulsiona à ação, à vida, por meio das ações. Por esses motivos, o *élan* de uma ação é um de seus componentes mais importantes, pois remete a uma possível complexidade pluridimensional de uma ação física.

O impulso

Outro componente: o *impulso*. Uma vez que a *in-tenção* existe, foi criada, ela se configura como uma *energia* que deverá ser *projetada* para fora, visando a sua realização ou seu alívio (a sua dis-tensão). Do latim *impulsione, impulsu*, é composto do prefixo *in* (em, dentro de) e de *pellere* (empurrar, arremessar, dirigir com força para algum lugar); no nosso caso, a palavra *impulso* toma o sentido de empurrar ou arremessar para fora com força, a partir do interior. Não confundamos este "com força" com algo que seja "forte e vigoroso", mas que *tem força*, portanto, faz-se músculo. Um impulso pode ser sutil e delicado, quase invisível do exterior:

> "Agora vou repetir todas as ações confirmadas nesta lista", decidiu Tórtsov. "E para não criar hábitos de rotinas (ainda não preparei minhas ações com conteúdo, propósito e veracidade), irei simplesmente passando de um objetivo e ação adequados para os imediatos, sem executá-los em termos físicos. Por enquanto, vou limitar-me a despertar impulsos interiores para a ação e fixá-los pela repetição. Quanto às ações propriamente ditas, elas se desenvolverão por si mesmas. A miraculosa natureza se encarregará disto." Em seguida, Tórtsov repetiu muitas vezes a seqüência de suas ações físicas, ou antes, despertou repetidamente os seus impulsos interiores necessários a esse tipo de ação. Procurou não fazer qualquer movimento, mas transmitiu o que se passava dentro dele pelos olhos, pela expressão facial e pelas pontas dos dedos. Repetia que as ações se desenvolveriam espontaneamente, e aliás não poderiam mesmo serem coibidas depois que tivéssemos estabelecidos os impulsos interiores para a ação (Stanislavski, 1972, p. 222).

Nesta passagem, Stanislavski mostra que um *impulso* é diferente de seu decorrente *movimento*. Ele pode existir sem se manifestar plenamente no espaço. Já para Grotowski, o impulso toma toda uma outra dimensão. Thomas Richards, em seu livro *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, escreve: "Grotowski me disse que a diferença fundamental, não obstante, entre o 'método das ações físicas' de Stanislavski e o seu trabalho está na questão dos impulsos" (1993, p. 109). As ações físicas são, para Grotowski, a "porta de entrada para a corrente vivente dos impulsos" (Richards, 1993, p. 114). No entanto, quando Grotowski se refere aos impulsos, não é a algo que está *dentro*, mas que *antecede* às ações físicas:

> Os impulsos precedem as ações físicas, sempre. É como se a ação física, ainda invisível do externo, tivesse já nascido no corpo. É isso o impulso. [...] Antes da ação física tem o impulso, que empurra dentro do corpo [...]. Na realidade, a ação física se não inicia de um impulso, vira algo de convencional, quase como um gesto. Quando trabalhamos com os impulsos, ela fica enraizada no corpo (T. Richards, 1993, p. 105).

Decroux não usava o termo *impulse*. No seu caso, essa questão dos impulsos é mais complexa. Ele foi um apaixonado pelo ritmo lento, o *ralenti*, e pelo controle do corpo e de seus impulsos. Ele acreditava que os impulsos deveriam ser controlados a ponto de serem quase invisíveis. Essa era uma premissa "subterrânea" de sua arte. Para ele, era importante controlar o "leão" que cada um tem em si. Para isso existia e era importante a técnica. No entanto, os impulsos são um aspecto importante da "organicidade". Decroux criou algo de equivalente, um conjunto de elementos que resulta em algo similar ou que "substitui" os impulsos. O que ele chamou de *spasme* é um exemplo. *Spasme* (espasmo em português), no caso da técnica de Decroux, é um movimento rápido e curto que prepara uma ação que se confronta com uma forte resistência. Parecido com o momento do *é* de *élan*, mas distinto, pois o *spasme* por um lado não lança, enfrenta uma resistência que é "empurrada" depois, e, por outro, apresenta um ritmo rápido, espasmódico, um único vaivém rápido acompanhado de inspiração rápida e expiração fortemente retida. Não se trata de algo de incontrolável, como é o espasmo na vida real. O *spasme* é um dos elementos que "substituem", que equivalem, na gramática decrouxiana, ao *impulso*.

Outro elemento usado por Decroux para criar um equivalente aos impulsos é o que Barba chama de *contra-impulso*. Um *contra-impulso* é para Decroux um impulso que parte no sentido contrário daquele que dirige a ação. Assim, uma ação que leva o sujeito ao chão pode ter um *contra-impulso* para o alto, o que serve para equilibrar ao mesmo tempo em que *dilata* a ação. O *contra-impulso* geralmente acontece quase simultaneamente com o impulso da ação: ligeiramente antes, depois, ou precisamente junto.

Se pensarmos nos impulsos como algo fundamentalmente importante para as ações físicas, podemos considerá-los como *nucleares*. Existe um outro elemento próximo do impulso: o *coração de uma ação*. O *coração da ação* não é somente o impulso, mas sua localização precisa na coluna vertebral, no tronco do corpo. Os exemplos, nesse caso, não funcionam muito bem. Um impulso que move uma ação não é algo de conceitual, mas de concreto, físico e corpóreo. O *coração da ação* é aquilo que não pode ser retirado sem "matar" a ação, é a sua *essência física*. Existe um conjunto de elementos que podem ser retirados de uma ação, como o movimento dos braços, ou até de outras partes do corpo, que não prejudicam sua essência, a *vida* da ação. O *coração da ação* determina onde, no corpo, estão localizados a *intenção*, o *impulso*, a *voz*, a respiração, e é, portanto, arriscado tentar exemplos. Aqui não podemos trabalhar conceitualmente, mas praticamente, fazendo, ou seja, checando no corpo do ator onde está o *coração* no momento em que ele desencadeia sua ação. O que nos importa é saber que a noção do *coração da ação* visa sobretudo localizar no corpo o impulso, a intenção, o *pulso* da ação.

Atenção: *élan* e *impulso* não são a mesma coisa. São próximos, mas diferentes. É como se o impulso fosse algo que acontecesse muscularmente, e o *élan*, com a respiração, com o *bafo*, o *sopro*. Um *élan* pode conter vários impulsos, mas um impulso não pode conter vários *élans*. Exemplo: tomamos uma decisão e, de um *élan*, partimos para a sua realização. Um *élan* pode conter, pois, várias ações, ou ser parte íntima de uma só ação.

Intenção (que contém uma contradição), *élan* (com seus dois momentos, *ê-lã)*, e impulso (o *coração* da ação, *spasme* e *contra-impulso*) são elementos que prenunciam o desenrolar de uma ação. Fazem parte do primeiro momento desta *célula* que é a ação física. Uma vez tenham existido e se manifestado, eles desencadeiam um movimento corpóreo de determinadas partes do corpo, que percorrerá um determinado itinerário com um certo ritmo. Estes compõem um segundo momento da ação, o de seu *acontecimento*, o seu desenrolar no espaço.

O movimento, o acontecimento da ação no espaço e no tempo

Um movimento percorre um determinado itinerário no espaço e no tempo com um certo ritmo. Evidentemente esses elementos são imbricados de uma tal maneira que é, na prática, impossível separá-los. Não existe movimento que não percorra um itinerário e não tenha um ritmo. No entanto, para uma melhor análise, separá-los será de grande valia.

Um movimento corpóreo é um deslocamento no espaço e no tempo de partes do corpo. Sendo associado a uma ação física, ele deve, como vimos, nascer da coluna vertebral, do *tronco*. Nascer não significa mover, mas ter localizado nessa parte do corpo o impulso, o *coração* da ação, que poderá levá-la ou não ao movimento. O impulso é como a mola propulsora do movimento, que, por sua vez, será o *acontecimento* ou a realização da ação *no espaço*.

Um fator importante, no entanto, é *que* parte do corpo encabeçará o movimento, será seu *carro-chefe*, a "locomotiva", como dizia Decroux. Existem diversas maneiras possíveis de dividir o corpo: a decrouxiana divide o tronco em seis partes (cabeça, pescoço, peito, cintura, bacia e pernas-peso); a própria coluna vertebral, se considerarmos cada vértebra como uma parte distinta; o sistema dos *chakras*, em que cada um está localizado numa parte do corpo, e tantas outras. Qualquer que seja o sistema utilizado, o relevante é que a parte do corpo que encabeça o movimento, associada a outros elementos, como a intenção, o *élan*, o impulso, é sintomaticamente distinta para o ator e simbolicamente significante para o espectador. Se uma pessoa está sentada e tem um *élan* de ficar em pé, o seu levantar terá sentido e significado distintos, se for fruto de um impulso proveniente da cintura (barriga) ou do peito.

Se o movimento é o deslocamento do corpo no tempo e no espaço, então temos aqui dois componentes importantes que podem ter proporções diferentes, coexistir em suas plenitudes ou não. Ou seja, um movimento não necessariamente precisa se realizar plenamente no espaço. A questão do impulso e do *élan* volta a nos acompanhar. Como vimos acima, no exemplo dado por Stanislavski, se os impulsos podem acontecer plenamente no tempo, sem quase nenhum movimento no espaço, então também podem acontecer com pequenos e contidos movimentos ou, ao contrário, em um espaço maior, ampliado. Um dos princípios do teatro nô narrado por Zeami no livro *Kakyo (le miroir de la fleur)*, traduzido para o francês por Rene Sieffert em *La tradition secrète du nô*, diz:

> Mover o espírito aos dez décimos, mover o corpo aos sete décimos. [...] os movimentos aprendidos, tais como estender a mão, ou mover os pés, os executamos primeiramente conforme os ensinamentos do mestre, depois, uma vez atingida a perfeição, não mais executamos o movimento que consiste em estender ou retirar a mão tal qual o concebemos no espírito, mas o retemos ligeiramente aquém do que o espírito concebe.

A palavra "espírito" usada por Zeami pode ser traduzida, se nos propusermos a usar exclusivamente o nosso léxico, por *élan*. O *élan* pleno desencadeará um impulso também pleno, que propulsionará um movimento que será retido. E, assim, nunca o movimento correrá o risco de se ver "vazio" de força, de conteúdo. Se a força que o propulsiona é sempre maior do que seu deslocamento, então, durante todo seu percurso, ele estará com essa força. Ao passo que, se, ao contrário, a força for menor e o deslocamento maior, então ele percorrerá uma parte de seu percurso por inércia, sem o *élan* que o alimenta.

Toda esta dinâmica entre *élan*, impulso e movimento cria uma série de tensões internas, o que nos remete ao conceito de *intenção*. Num plano muito sutil podemos aventar uma hipótese: se o *élan* for retido no nível do movimento, ele acontece, mas seu movimento é retido, então criamos uma *intenção física*. Nessa hipótese, estamos aventando a possibilidade de a *intenção física* ser "filha" de um *élan* e não de um impulso. Ela seria mais precisamente o *ê* prolongado de *élan*, ou seja, o momento *lã* que a impulsionaria para fora já seria a sua realização e alívio, o impulso. A *intenção física* teria assento no momento *ê* do *élan*.

Decroux introduziu, na questão do controle do tempo e do espaço do movimento, uma noção de grande importância, "que representa provavelmente o princípio-base da mímica contemporânea"(De Marinis, p. 85): o *raccourci*. Segundo Yves Lorelle, o *raccourci* é "a faculdade de contrair e de condensar o tempo e o espaço de uma ação, de traduzir esta ação em imagem muscular" (Lorelle, 1974, p. 112). Em 1958, Jean Dorcy define o *raccourci* como não sendo "nem mutilação, nem estilização, mas a condensação da idéia, do espaço e do tempo" (Dorcy, 1961, p. 46). O *raccourci* era como o resumo condensado de um movimento. Ele era trabalhado a partir de um movimento grande, ou seja, normal nos padrões da mímica corporal de Decroux, e então criávamos o *raccourci du mouvement*, num sistema muito similar ao princípio dos sete décimos que Zeami vê no teatro nô. Todos esses trabalhos de contenção e controle do movimento no tempo e no espaço, desenvolvidos por Decroux, Zeami, Stanislavski, acabam por produzir uma série de resistências e tensões que geram, por sua vez, "energia", que tem relação com a *vida* e a *presença* do ator. Esses aspectos serão analisados mais adiante.

A intenção provoca o *élan*, engendra o impulso, engenha o movimento, realiza a ação. Esse esquema pode ser interessante se atentarmos para fato de que o impulso em si independe de *élan*. Exemplo: levamos um susto. A reação é impulsiva, independe de *élan*. No entanto, ele nos mostra que o movimento corpóreo de uma ação está ligado aos seus antecessores: a intenção, o *élan* e o impulso. Uma vez desencadeado o movimento, ele percorre um certo itinerário, que também é sintomático e significativo (sempre que associado a outros elementos da ação). Para um olho externo, ele também diz das intenções do atuante. Para o atuante, ele é resultante de seu *élan*-impulso.

A menor distância entre dois pontos é uma reta, mas nem sempre a utilizamos na realização de nossas ações. Nas curvas, nos desvios, estamos revelando, informando sobre conteúdos da ação. Rudolf Laban, médico de formação, talvez tenha sido a pessoa que estudou o movimento na dança da maneira mais isenta de conceitos estéticos. Laban visava à *dança* e ao trabalho do bailarino, por isso usou o conceito de *movimento* e não o de *ação*. Ele dividiu o movimento em quatro componentes: o tempo, o espaço, a força e a fluência. O tempo foi subdividido em duas modalidades, rápido e lento; o espaço, em direto e indireto; a força (*weight*), em pesada e leve; e a fluência, em livre e controlada.

A percepção de Laban do tempo do movimento nos é muito útil, pois nos ajuda a distinguir o *tempo do movimento* do *ritmo* da ação, ou até mesmo do próprio movimento. O tempo seria a duração (rápida ou lenta) do movimento, ao passo que o ritmo seria a sua pulsação no tempo. Já o espaço, que segundo Laban pode ser direto ou indireto, significa o itinerário, ou seja, o percurso desse movimento. Interessantes são os conceitos de *fluência* e de *força*. A fluência (*the flow of mouvement*) pode ser livre ou controlada, e a "força", pesada ou leve. Uma fluência controlada pode resultar nos exemplos de controle do movimento no espaço que vimos acima. Ele não "flui" segundo as condições propostas pelo impulso, mas se retém, é controlado. O conceito de força é, por sua vez, especial e muito ligado à realidade da dança. Ele é usado como a força necessária para *carregar* o movimento, ou seja, como o *peso* do movimento. Em inglês, o termo usado para esse conceito não é *force*, mas *weight*, que em francês corresponde a *pésanteur*. Trata-se, portanto, de um movimento que é mais ou menos "pesado" (ou dá a impressão de ser), do seu "pesamento", do seu "pesar".

Para Laban, todo movimento é composto destes elementos, que se misturam compondo as *dinâmicas*: socar, deslizar, flutuar, vibrar, sacudir, chicotear, torcer e pressionar, além do *swing*, que, segundo ele, é especial, por ser contínuo. Ele também trabalhava com o conceito do *esforço* como o motivador desses elementos componentes das dinâmicas, como a origem do movimento. Portanto, o *esforço*, no nosso caso, pode ser equiparado aos impulsos. Aliás, o próprio Laban usava o termo *effort impulses*: "Tanto quanto os impulsos do esforço (effort impulses) e imagens de nossa mente se materializam nos movimentos de nosso corpo, os traço-formas (trace-forms) são espontaneamente ou deliberadamente criados" (Laban, 1975, p. 132).

O ritmo, o desenho da ação no tempo

Diferentemente do movimento no tempo, que vimos acima, o ritmo é sobretudo a *pulsação* do tempo da ação e de seu movimento. Embora o ritmo se manifeste mais claramente por meio do movimento, determinando sua dinâmica (e conseqüentemente a da ação), ele pode existir separado do movimento da ação, na aparente imobilidade:

> Stanislavski persistiu: "Você não está em pé no ritmo correto!"
> Ficar em pé no ritmo! Como ficar de pé num ritmo! Andar, dançar, cantar no ritmo, isto eu podia entender, mas ficar em pé!
> [...] "Perdoe-me, Konstantin Sergeyevich, mas eu não faço a menor idéia do que o ritmo seja."
> "Isso não é importante. Ali no canto tem um rato. Pegue um pau e se ponha em posição para esperar por ele; mate-o tão logo ele pule para fora... Não, desta maneira você vai deixá-lo fugir. Olhe com mais atenção — mais atenção. Quando eu bater palmas, pegue-o com o pau... Ah, viu como você está atrasado! De novo. Concentre-se mais. Tente golpear ao mesmo tempo que as palmas. Isso, percebe como agora você está em pé num ritmo completamente diferente do de antes? Ficar em pé e observar um rato é um ritmo; outro completamente diferente, é esperar um tigre que se arrasta em sua direção (Toporkov, s.d., p. 62).

Nesse caso, Stanislavski estava trabalhando o ritmo da ação! Uma ação imóvel, sem movimento aparente: ficar em pé. O ritmo é fundamental, nada existe sem ele, na vida ou na arte. Stanislavski dizia: "Vocês não dominarão o método das ações físicas se vocês não dominarem o ritmo. Cada ação física está inseparavelmente ligada ao ritmo que a caracteriza" (Toporkov, s.d., p. 170). Na vida é o ritmo interior que determina a respiração. Podemos, então, no caso das ações físicas, associar o ritmo à respiração da ação. A *dinâmica* da respiração (inter-relação de força, quantidade, duração e intensidade) anda junto com o ritmo.

Decroux, ao contrário de Stanislavski, trabalhou a ação a partir de dentro. No afã de dominar os impulsos, Decroux criou uma série de ritmos para os movimentos que na realidade recriam os impulsos, *reinventam-nos*. Decroux viu a ação desde seus componentes, recriando assim uma nova ação, grandiosa, ampliada, dilatada, como ele dizia: "Le mime c'est l'acteur dilaté (O mímico é o ator dilatado)" (Decroux, 1963, p. 66). Os estudos de Decroux sobre o ritmo levaram-no a constatar que este se traduz, no trabalho do ator, em diferentes *dinâmicas de ritmo*, o que ele chamou de *dinamoritmo*.

Marco de Marinis, em sua tese de doutorado apresentada na Universidade de Bolonha, Sobre Etienne Decroux,[4] cita a definição de Corinne Soum de *dinamoritmo* como o "estudo da velocidade ou da lentidão do deslocamento de um órgão, do grau de intensidade da contração, do relaxamento deste órgão e da relação de causalidade entre a alternância da contração e relaxamento" (De Marinis, p. 93). Ou seja, o *dinamoritmo* é a inter-relação de força, quantidade, duração e intensidade. Poderíamos, no entanto, defini-lo de uma outra maneira, menos técnica e talvez menos precisa do que a de Corinne, mas que pode ser mais estimulante para o ator: o *dinamoritmo* é a musicalidade ou a densidade musical do movimento. Com efeito, as aulas de Decroux eram todas *cantadas*. Para a execução dos exercícios, desde os ginásticos até os de expressão, ele cantava velhas canções populares francesas ou inglesas, cuja musicalidade determinava a *dinâmica de ritmo* dos movimentos.

Esse fato era tão importante para Decroux que, quando eu o visitei, muitos anos mais tarde, seis meses antes de sua morte, ele, já com seus 92 anos, sem os dentes, rosto deformado pela velhice, quase desmemoriado, sentado em sua poltrona, vestido com seu eterno roupão de banho listrado, pegou minhas mãos e cantou. Cantou aquelas canções das quais minha memória já não se lembrava, mas que estavam ancoradas em meu corpo, em meus músculos. E, juntos, ele cantando e apertando minhas mãos como se estivesse realizando seus quadros de mímica, ou fazendo mímica, ou revivendo sua mímica, arte pura, canto da alma, juntos, eu agachado, ele sentado, com sutis tensões nas mãos, construímos verdadeiros quadros. Seu canto, ao sair de sua boca desdentada, penetrava minha alma boquiaberta...

Em seu esplêndido trabalho sobre a vida e a obra de Decroux, De Marinis recupera os principais *dinamoritmos* codificados e classificados por ele: *toc global, toc moteur, toc boutoir, ponctuation, saccades, dyphtongues, triolets, fondus, ralentis, absence d'accent statique, antennes d'escargot, gaze, gravure, violon, ressort spiroide, pression*. Decroux também trabalhou intensamente o que chamou de "causalidades motoras":

> Um aspecto muito importante da pesquisa sobre o dinamoritmo se constituiu no estudo dos vários tipos de *causalidade motora*. Esse estudo vem da constatação de que os movimentos não se distinguem somente pelas suas características intrínsecas, dinâmicas e energéticas, mas também segundo as causas que os produzem. Por exemplo, é evidente que o movimento de um automóvel é percebido como qualitativamente diverso

daquele de um pássaro ou de uma tartaruga, e assim "a percepção de um objeto movido por sua própria força é diversa daquela de um objeto empurrado por um impulso externo ou puxado de fora". Decroux chegou a distinguir quatro tipos principais de causalidade, que chamou de *nuage, bâton, ficelle* e *chiffon* (De Marinis, p. 93).

Desta forma, a célula da arte de ator, a *ação física,* é composta dos seguintes elementos: a intenção (que, como vimos, contém uma contradição), o *élan* (com seus dois momentos, *ê-lã*), o impulso (e o *coração,* o *pulso* da ação, o contra-impulso, o espasmo), o movimento (tempo, espaço, força, fluência) e o ritmo (os *dinamoritmos* e as *causalidades motoras*). Cada um desses pequenos elementos é análogo às moléculas dessa célula, constitui um nucleotídeo da genética molecular das *ações físicas.*

A genética molecular e as ações físicas

Em estudos semióticos sobre a estrutura lingüística e generativa da genética molecular, Solomon Marcus, em artigo intitulado "Linguistic structures and generative devices in molecular genetics", traça uma comparação entre os *nucleotídeos* e os fonemas e entre os *códons* e os morfemas. Como sabemos, na genética molecular, o substrato do DNA (ácido desoxirribonucléico) tem um inventário básico de quatro tipos de elementos chamados de *nucleotídeos,* que são: A (adenina), G (guanina), C (citosina) e T (timina). Esses *nucleotídeos* são agrupados em outro nível do DNA, os *códons,* compostos de três nucleotídeos cada um (o que nos dá 64 códons), que por sua vez formam os aminoácidos, que se agruparão em cadeias fechadas de proteínas que se encarregam do metabolismo. Comparando a estrutura da genética molecular com as línguas naturais, Solomon Marcus diz:

> Os nucleotídeos são os fonemas da linguagem genética, por dividirem com os fonemas das línguas naturais as seguintes três propriedades: 1º eles não podem ser decompostos *sintagmaticamente* em unidades menores; 2º eles não têm significado (i.e., eles não têm correspondentes no extrato semântico da linguagem genética), ou seja, eles não têm uma interpretação direta do ponto de vista da hereditariedade; 3º eles podem ser *paradigmaticamente* analisados em distintos aspectos (que são os aspectos químicos) (Marcus, 1974, p. 80).

Os elementos que compõem a *ação física,* enumerados acima, podem ser comparados com os nucleotídeos e os fonemas, se pensarmos nessas três propriedades apontadas por Marcus. De fato, eles não podem ser decompostos sintagmaticamente em unidades menores. Tampouco, separadamente, têm significado próprio, ou seja, uma interpretação direta do ponto de vista da arte do teatro ou do espectador. E, por fim, eles podem ser analisados paradigmaticamente em distintos aspectos (dos "químicos" que os compõem).

Peguemos um *élan* como exemplo: ele não é sintagmaticamente decomposto em unidades menores. Um *élan* é um *élan,* um "sopro", o momento *lan* não existe sozinho, portanto, *élan* só existe como tal. No entanto, podemos analisar paradigmaticamente seus componentes, os momentos *ê* e *lã*. Um *élan* tampouco é interpretável diretamente do ponto de vista do espectador; ele só o será quando associado a algum outro elemento: o impulso, o movimento, o ritmo...

Solomon Marcus aponta também uma série de diferenças entre a língua natural e a linguagem genética. Dentre elas encontramos a de que o número de fonemas na linguagem natural é sempre maior do que dez e varia de uma língua para outra, ao passo que o número de nucleotídeos é sempre igual a quatro em qualquer organismo vivo. No nosso caso, temos de novo uma aproximação com a genética: os elementos moleculares da ação são iguais a cinco. É verdade que uma ação física não contém necessariamente os cinco elementos, mas toda ação será composta de pelo menos dois desses elementos: imaginemos uma pessoa muito idosa, doente, deitada numa cama com uma pequena mesa ao lado da cabeceira, e que faz uma ação de pegar um copo de água. Ela, muito lentamente, olha o copo, em seguida seu braço, vagarosa e continuamente, desloca-se para pegá-lo. Nessa suposta ação, existiu uma intenção de pegar o copo, não houve *élan* nem impulso, mas movimento e ritmo.

Outra diferença ressaltada por Marcus é que "os fonemas em línguas naturais são grupos (binários) desordenados de características distintas, enquanto que os nucleotídeos são grupos essencialmente ordenados (no sentido da química orgânica) de elementos químicos" (Marcus, 1974, p. 80). Ele cita o exemplo de um fonema *p*, que em inglês é consoante, grave, não compacto, não estridente etc., cujas características têm uma ordem que não influencia o fonema que elas definem; já, ao contrário, na genética, as bases timina e citosina, por exemplo, são compostas dos mesmos elementos químicos (hidrogênio, oxigênio, carbono e nitrogênio), que estão arrumados em diferentes diagramas. Portanto, a ordem dessa arrumação é determinante. No nosso caso, os componentes da *ação física* se assemelham mais aos fonemas, pois, num movimento, a ordem de suas características (de força, tempo, espaço e fluência, para seguir o esquema de Laban) não altera o produto.

Outro nível de organização na genética molecular são os *códons*, que Solomon Marcus compara aos *morfemas*:

> Normalmente, eles [os códons] são interpretados como as palavras do código genético. Nós propomos interpretá-los como morfemas. Isto é especialmente adequado para os códons do RNA. De fato, a maioria destes códons divide com os morfemas das línguas naturais as seguintes propriedades: 1º eles têm um significado (para um dado códon corresponde um dos diversos aminoácidos); 2º cada códon é uma seqüência de nucleotídeos (i.e. dos "fonemas genéticos"); 3º não existe uma decomposição sintagmática de um códon em menores seqüências significantes de nucleotídeos (Marcus, 1974, p. 80).

Nas *ações físicas*, uma curta seqüência de elementos, como impulso-movimento-ritmo, é significante. Seu significado pode variar, mas sempre será significante. Em nossa analogia, o impulso, o movimento, o ritmo, a intenção e o *élan* são os "fonemas da arte de ator", os "nucleotídeos", que para a ação física se organizam em uma seqüência. No caso da terceira propriedade, no entanto, temos que considerar a menor seqüência possível para que existam ação física e seqüência: dois elementos. Lembremos o exercício do rato de Stanislavski, isto é, do "ficar em pé no ritmo". Nesse caso, o movimento é mínimo e pode não ser considerável do ponto de vista do espectador: não tem impulso, tampouco *élan*, mas há intenção e ritmo (pode ser que haja também um *élan*, mas desconsideremos essa possibilidade). Assim sendo, a terceira propriedade continua valendo para nós também, pois não existe uma decomposição sintagmática de um "códon" em menores seqüências significantes de "nucleotídeos". Evidentemente, no nosso caso, nossos "códons" têm tamanhos diferentes, como nas línguas naturais (uma "palavra" pode conter de dois a vários elementos), ao passo que, na genética molecular, eles são feitos estritamente de três nucleotídeos.

A mecânica "vivente" da ação física

A maneira como se opera o processo de manutenção da vida, ou seja, daquilo que é vivo e orgânico, e até mesmo de transformação de algo que foi *vivo* em sua origem e depois *recuperado* (cf. capítulo 6) e trabalhado, deverá reencontrar este *fluxo de vida* original. Em termos do código genético, é a transformação dos códons em aminoácidos e destes em cadeias de aminoácidos, as proteínas, que se encarregam do metabolismo. "O código genético é tão somente um dicionário de códons e seus correspondentes aminoácidos" (Marcus, 1974, p. 81). No nosso caso, uma seqüência de componentes das ações físicas não funciona como um dicionário, em que isto quer dizer aquilo. Nosso "texto", por ser cultural, apresenta um significado global, além do específico. Ele não é, portanto, diretamente decodificado em sentidos específicos, como num dicionário.

O que vimos até aqui foram os componentes, as *engrenagens* das ações físicas. Agora falta a "*eletricidade*"! As cadeias de aminoácidos, que são as proteínas, correspondem, para nós, a estágios mais avançados do trabalho: são as cadeias das ações físicas, que Stanislavski chamou de *line of physical action* e que veremos adiante com as montagens teatrais. Neste momento, os *ligamens*, elementos que operam as ligações das ações físicas, desenvolverão um importante papel. Por ora, nosso problema está na "formação dos aminoácidos" das ações físicas. Esta passagem se opera com todo um outro conjunto de elementos, que se mistura numa estranha linha paralela cuja imagem da dupla cadeia espiral do DNA nos parece interessante. São eles: a *energia* (a *vibração*, a *vida*, a *generosidade*, a *humanidade*, enfim, um conjunto de fatores que nos conduzem ao *estar-em-vida*), a *precisão* e a *organicidade*. Esses elementos podem ser agrupados sob o conceito de *presença*. Vejamos cada um deles.

A energia

Energia, segundo o *Dicionário Aurélio*, é a "maneira como se exerce uma força; vigor, força; propriedade de um sistema que lhe permite realizar trabalho. A energia pode ter várias formas (calorífica, cinética, elétrica, eletromagnética, mecânica, potencial, química, radiante), transformáveis umas nas outras, e cada uma capaz de provocar fenômenos bem determinados e característicos nos sistemas físicos". A palavra energia vem do grego *energon*, que significa "em trabalho" (*en* = entrar, dentro; *ergon*, *ergein* = trabalho). O dicionário inglês *Penguin English dictionary* apresenta-a como "poder, força, capacidade para realizar trabalho". Energia está, portanto, associada à sua raiz grega *ergein*, significando um certo tipo de trabalho, e ao prefixo *en*, entrar em, ou interior. Não podemos confundir e associá-la com os conceitos de *força* e *vigor* embutidos no seu significado, com *quantidade* de força ou de trabalho, pois ela pode ser algo de delicado e sutil.

Parece-nos evidente que, para que haja trabalho, faz-se necessária uma resistência: algo que resiste a determinada força, como, por exemplo, um corpo em desequilíbrio, que resiste à queda, ou então alguém que empurra (ou puxa) um móvel. A resistência leva ao trabalho e, portanto, à energia. Muitos dos exemplos acima citados para ilustrar diferenças entre impulso, movimento, ritmo etc. produzem energia, pois lutam contra uma determinada resistência. O *raccourci* de Decroux é um exemplo típico. Resistindo ao desenvolvimento pleno da ação no espaço e no tempo, cria-se energia. O caso do rato de Stanislavski é outro exemplo. Se criamos situações em que existem resistências de uma ordem qualquer, forças opostas que entram em conflito, temos energia, pois, para vencê-las, é necessário trabalho.

Todos os elementos componentes de uma ação física analisados acima, ao se relacionarem entre si, criam linhas de tensão, de oposições, contradições, que geram energia. Muitas vezes essas resistências são de ordem simples e direta. Um exemplo citado por Barba são os *Ts'ai chi'ao* da ópera de Pequim. *Ts'ai chi'ao* são os pequeníssimos sapatos apertados que os atores homens que representam papéis femininos colocam. Esses sapatos criam tensões, dificuldades, que geram "energia" ou um tipo de energia muito distinta da usada cotidianamente, pois rompe com a dimensão cotidiana de uso do corpo.

Outra maneira de se pensar a energia é como *fluxo*, um caminhar específico que encontra resistências e as vai vencendo; ou então como radiação, ou seja, *vibração*, algo que se propaga pelo espaço.

Eugenio Barba liderou um estudo extremamente interessante sobre como a energia, ou o seu conceito equivalente, é usada em diversas técnicas de representação do Oriente. Esse estudo está detalhadamente compilado na obra *A arte secreta do ator — Dicionário de antropologia teatral*.[5] Barba narra uma série de exemplos que ilustram, no nosso entender, como as "resistências" se apresentam e são importantes para se adquirir uma alteração do estado de presença cotidiano para uma presença teatral:

> Toda tradição teatral tem sua própria maneira de dizer se o ator funciona ou não como tal para o espectador. Esse "funcionamento" tem muitos nomes: no Ocidente o mais comum é energia, vida, ou simplesmente a presença do ator. Nas tradições teatrais orientais, outros conceitos são usados, como veremos, e encontram-se expressões como *prana* ou *shakti* na Índia; *Koshi*, *Ki-hai* e *yugen* no Japão; *chikara*, *taxu* e *bayu* em Bali; *Kung-fu* na China.
>
> Para adquirir esta força, esta vida, que é uma qualidade intangível, indescritível e incomensurável, as várias formas teatrais codificadas usam procedimentos muito parti-

> culares, um treinamento e exercícios bem precisos. Esses procedimentos são projetados para destruir as posições inertes do corpo do ator, a fim de alterar o equilíbrio normal e eliminar a dinâmica dos movimentos cotidianos.
> É paradoxal que essa qualidade ilusória seja conseguida por meio de exercícios concretos e tangíveis. Esse paradoxo é tipificado pela expressão *Kung-fu*, que é tanto o nome de um exercício específico quanto a frase usada para descrever a dimensão impalpável pela qual chamamos a presença do ator.
> Em chinês, *Kung-fu*, conhecido no Ocidente como uma técnica de combate, significa literalmente "a habilidade para resistir". [...]
> Para um ator, ter *Kung-fu* significa "estar em forma", ter praticado e continuar a praticar um treinamento peculiar, mas também significa aquela qualidade especial que o faz vibrar e o torna presente, e que indica que ele dominou todos os aspectos técnicos de seu trabalho (Barba e Savarese, 1991, p. 74).

Barba detecta, em cada forma de representação codificada do Oriente, a expressão de dois pólos de energia: *keras-manis* (Bali), *lasya-tandava* (Índia), ou o termo usado por Barba, *animus-anima*, que retratam duas qualidades distintas de energia: uma forte e vigorosa, e outra sutil e delicada:

> Energia suave, *anima*, e energia vigorosa, *animus*, são termos que nada tem a ver com a distinção entre masculino e feminino, nem com arquétipos e projeções junguianas. Eles descrevem uma polaridade muito perceptível, uma qualidade complementar de energia difícil de definir com palavras e, portanto, freqüentemente difícil de analisar, desenvolver e transmitir (Barba e Savarese, 1991, p. 79).

Barba encontra ainda outras formas de se referir ao que, no Ocidente, chamamos de *energia*: *koshi, tame, santai*. O *koshi*, usado no Japão, refere-se ao quadril, mas também é usado para designar a "presença" do ator. Em termos técnicos, ele significa o bloqueio do quadril e a "luta" de duas forças:

> [...] evitando que ele siga os movimentos das pernas, dois diferentes níveis de tensões são criados no corpo: na parte inferior (as pernas que devem se mover) e na parte superior (o tronco e a coluna vertebral, que está comprometida forçando para baixo sobre o quadril).
> O arranjo desses dois níveis (de tensões) opostas dentro do corpo pede um equilíbrio peculiar, envolvendo a cabeça e os músculos do pescoço, tronco, bacia e pernas. O tônus muscular total do ator é alterado. Ele usa muito mais energia e precisa realizar um esforço maior do que quando caminha de acordo com sua técnica cotidiana (Barba e Savarese, 1991, p. 77).

Tame, usado no teatro nô e no *kabuqui*, significa "acumular", "curvar", é uma retenção, uma resistência, um obstáculo, uma "represa" de energia numa ação; é a "habilidade de conservar a energia, de absorver numa ação limitada no espaço a energia necessária para conduzir uma ação muito maior" (Barba e Savarese, 1991, p. 88). *Tame* corresponde, na técnica de Decroux, ao *raccourci* que vimos acima quando tentávamos entender os componentes da ação física. Já *santai* se refere a três tipos básicos do teatro nô: o guerreiro, a mulher e a velha, que nada têm a ver, segundo Barba, com tipos de papéis. "Os três tipos são, de fato, maneiras distintas de usar o mesmo corpo, dando-lhes vidas diferentes por meio de diversos tipos de energia" (Barba e Savarese, 1991, p. 88).

Organicidade e precisão

A maioria dos grandes mestres do teatro oriental e ocidental insiste sobre a importância da *precisão* e da *organicidade* de uma ação. No entanto, poucos são os escritos sobre esses elementos, paradoxalmente tão importantes.

A palavra *precisão* vem do latim *praecisu*, que significa "cortado, separado de; castrado; em retórica: cortado, reduzido, resumido". Do latim *praecisé* = 1) em poucas palavras, sucintamente; 2) positivamente, precisamente. De *praecisus* = 1) cortado na extremidade, encurtado; 2) cortado a pique, escarpado; 3) suprimido, tirado, cortado; 4) conciso, sucinto, abreviado. O dicionário francês *Robert* usa também os termos "justesse, exatidude", e o *Aurélio*, "rigor sóbrio de linguagem; perfeição".

No teatro, sobretudo nas técnicas codificadas de representação, o termo *precisão* é usado para indicar exatidão, justeza, rigor e perfeição. Segundo Barba, *exato* (de exatidão) vem de *exigir*; para ele, a "generosidade quer dizer ser exigente", e a "precisão tem a ver com a generosidade" (Barba, 1993, p. 7). No entanto, é curioso observar que, para se obter tal exatidão, rigor e justeza, tem-se, em geral, que cortar a ação antes que sua linha de energia acabe ou se enfraqueça. Decroux usava a imagem dos fios de cabelo: é necessário deixá-los crescer para que sua linha de força se torne visível, mas a um certo ponto é preciso cortá-los para fortalecê-los. Ele dizia que, se um cabelo é curto demais, não vemos suas eventuais ondulações, ou seja, sua linha de força, mas, se grande demais, ele se enfraquece e quebra nas pontas.

Para se obter precisão numa ação, é necessário cortá-la *antes* que termine sua linha de força, ou o fluxo de energia que a conduz. É a importância do princípio dos sete décimos do teatro nô: o espírito (ou a linha de força) está a dez décimos, e o corpo (a ação física), a sete décimos. É esse corte, maior ou menor, dependendo do caso, que determina o fortalecimento do fluxo de energia e o rigor na exatidão da ação física. Ou seja, a ação vai até tal ponto, não mais nem menos. É o fato de cortar suas extremidades, de abreviá-la e resumi-la, que nos permite determinar o ponto exato até onde ela vai.

Mas a precisão pode não se limitar aos aspectos puramente físicos ou do movimento de uma ação. Podemos também determinar com precisão a *qualidade* e a *quantidade* de energia que alimenta ou engendra uma determinada ação. Aqui, novamente, o corte é fundamental: há de se limitar as qualidades que não deverão compor tal ação, ou seja, *separar* e *cortar fora* as qualidades que se apresentam como *ruído* na informação; há de se eliminar as quantidades (em excesso ou em falta) indesejáveis, a fim de se obter a qualidade e quantidade corretas de energia para determinada ação.

Já a palavra *organicidade* vem de *órgão*, relaciona-se com o que é *orgânico* (de *organicus*), que diz respeito aos órgãos e aos seres organizados. A organicidade é algo que pede um nível de organização interna extremamente complexo, tanto quanto, por exemplo, é a organização interna de nosso corpo, na relação interórgãos, ou na das células e intercélulas. O grau de complexidade desta organização é de tal ordem que o homem não logrou ainda compreendê-lo. Ou seja, para se obter uma *organicidade* em uma ação física, ou em uma seqüência de ações físicas, há de se desenvolver um conjunto complexo de ligações e interligações internas à ação ou à seqüência das ações.

Devemos ter claro que, no que se refere à *organicidade*, podemos trabalhar sobre dois planos muito distintos: a organicidade interna real e viva, que tem a ver com o real fluxo *de vida* que alimenta/engendra uma ação; e a *impressão de organicidade* percebida pelos espectadores ao presenciarem um ato teatral. No primeiro caso, estamos falando do que é *vivo*, da vida que emana de um ator; e, no segundo, da *artificial naturalidade* de que nos fala Craig, ou seja, do *fluir* coerente da linha de força de uma ação física ou de uma seqüência de ações físicas.

A organicidade referente à organização interna de uma ação, ou à interação entre as ações, não tem nada que ver com o "natural", mas com a impressão de natural que a coerência da organização interna de um determinado sistema gera. Assim, por exemplo, o teatro nô ou a mímica corporal de Decroux não têm nada de natural. Ao contrário, são sistemas absolutamente artificiais e estéticos. No entanto, tem-se a nítida impressão de serem *orgânicos*. E o são, se considerarmos que o nível de organização interna desses sistemas é absolutamente coerente e complexo.

Quanto ao outro nível de *organicidade*, Thomas Richards escreve:

> Se observo um gato, noto que cada um de seus movimentos está no seu devido lugar, pois o seu corpo pensa por si. No gato não há uma mente discursiva a bloquear a reação orgânica imediata, a fazer obstáculo. A organicidade poderia encontrar-se também no homem, mas está quase sempre bloqueada por uma mente que está fazendo o próprio trabalho, uma mente que tenta conduzir o corpo, pensar velozmente e dizer ao corpo o que fazer e como. Disso deriva um modo de mover-se quebrado e desconexo. Mas se olharmos um gato, veremos que todos os seus movimentos são fluidos e conexos, até os rápidos. Para que um homem possa chegar a tal organicidade, a sua mente deve aprender o modo justo de ser passiva, ou aprender a ocupar-se só de sua própria tarefa, retirando-se do meio, de maneira que o corpo possa pensar por si. [...] Grotowski, em seu trabalho, redefine a noção de organicidade. Para Stanislavski "organicidade" significava as leis naturais da vida "normal" que, através de uma estrutura e composição, aparecem sobre a cena e se transformam em arte, enquanto que para Grotowski organicidade indica algo como o potencial em um corpo humano de uma corrente quase biológica de impulsos que

vêm do "interno" e vão para o cumprimento de uma ação precisa (T. Richards, 1993, p. 76 e 104).

Richards cita um trecho de Grotowski:

> Organicidade: [...] é também um termo de Stanislavski. O que é a organicidade? É viver em acordo com as leis naturais, mas isto a um nível primário. O nosso corpo é um animal, não se deve esquecer. Não digo: somos animais, digo: nosso corpo é um animal. Então a organicidade está ligada ao aspecto criança. A criança é quase sempre orgânica. A organicidade é algo que se tem mais quando se é jovem, e menos quando se envelhece. Evidentemente é possível prolongar a vida da organicidade lutando contra o hábito, contra o alienamento da vida cotidiana, quebrando, eliminando os clichês de comportamento e, antes da reação complexa, retornando à reação primária (Grotowski, 1992, p. 102).

Neste nível, a organicidade se refere a algo de vivo e orgânico, à capacidade de se encontrar e dinamizar um determinado fluxo de vida, "uma corrente quase biológica de impulsos", e permitir que ele dirija a ação do corpo. Busca-se, neste caso, uma "reação primária e primitiva", não filtrada pela razão. Aqui, não se trata de uma organicidade que pode ser *reconstruída,* como no caso anterior, mas de algo que deve ser *reencontrado*. Portanto, neste caso, trabalha-se com a passividade da mente, a busca de um espaço que permita esse *reencontro* com uma organicidade primária. É o *corpo-memória* reencontrando a si mesmo, a sua integralidade orgânica.

As ações físicas e as energias potenciais do ator

Para que a arte seja arte, é fundamental o contato com as *energias interiores, criadoras,* as *energias potenciais* do artista. Somente assim a arte estará revelando o ser, adquirindo um sentido mais profundo, transcendente. Para revelar é necessário mostrar e articular. As ações físicas, por serem a corporificação dessas energias interiores do ator, constituem se no meio pelo qual ele articula seu discurso. Analisamos até aqui a mecânica de funcionamento interno das ações físicas. *Como* elas se articulam para melhor revelar e mostrar o ser por meio da arte. No entanto, elas perdem o sentido se não estiverem conectadas com algo de dentro e de fora do ator.

Assim, para o ator, as ações físicas são fundamentais não só por se constituírem na base concreta sobre a qual ele poderá edificar sua arte, como por também serem o meio pelo qual ele entra em contato com suas energias potenciais. Um dos fatos mais importantes para a arte de ator é a capacidade de ele dinamizar energias interiores que normalmente se encontram em estado potencial no seu interior. As ações físicas ou são resultado desse processo ou agentes dele. Ou seja, ou dinamizamos energias interiores e potenciais que se transformarão em corpo, em ações físicas; ou as ações físicas *acordam* tais energias no ator.

Grotowski entendeu muito bem essa problemática ao dizer que, para ele, as ações físicas se constituem num meio pelo qual ele entra em contato com a corrente vivente dos impulsos (Richards, 1993, p. 114). Também Stanislavski enfatizava a importância do "ser sincero em cena", ou seja, ele também buscava esse contato. Só que ele estava interessado no teatro, e Grotowski no ator; Stanislavski na arte, e Grotowski na pessoa.

Corporeidade e fisicidade de uma ação

A conexão *ação física–energia potencial* do ator é fundamental. É o que vai dar *vida* às ações físicas, transformando-as em ações vivas, e a técnica em *técnica-em-vida.*

A relevância das ações físicas para a arte de ator cresce ainda mais: elas são as menores partículas capazes de operacionalizar esse contato. É *por meio delas* que fazemos essa conexão, seja como "porta de entrada", seja como "porta de saída". Sejam as ações físicas *ex-primem* (pressionam para fora), sejam *in-primem* (pressionam para dentro), em ambos os casos elas devem *obrigatoriamente,* como condição *sine qua non* para serem as células (a menor partícula *viva*) da arte de ator, entrar em contato e dinamizar energias potenciais do ator. Somente assim, seguindo o pensamento de Artaud, ele conseguirá atingir seu público, dinamizando nele também energias potenciais.

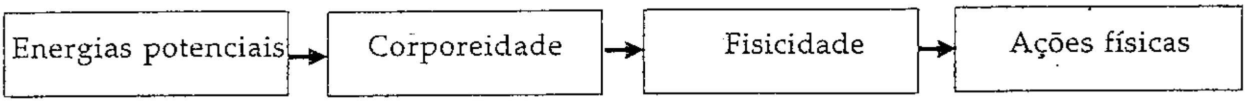
As ações físicas podem, portanto, ser consideradas como o aspecto corpóreo e físico das energias interiores do ator e, nesse sentido, elas têm dois elementos muito próximos, porém distintos: a *corporeidade* e a *fisicidade.*

A *corporeidade* é a maneira como as energias potenciais se *corporificam,* é a transformação dessas energias em músculo, ou seja, em variações diversas de tensão. Essa transformação de energias potenciais em músculo é o que origina a ação física. Por *corporeidade,* entendo a maneira como o corpo age e faz, como ele intervém no espaço e no tempo, o seu *dinamoritmo.* A *corporeidade* é mais do que a pura *fisicidade* de uma ação. Ela, em relação ao indivíduo atuante, antecede a *fisicidade.*

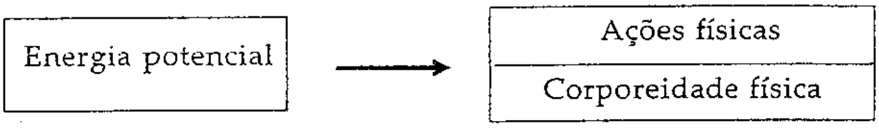
A *fisicidade* é o aspecto puramente físico e mecânico da ação física, é a espacialidade física deste corpo, ou seja, se ele é gordo ou magro, alto ou baixo, carrancudo ou caquético. A *fisicidade* de uma ação é para nós a forma dada ao corpo, o puro itinerário do movimento de uma ação, até onde vai, se é grande ou pequeno. Já a *corporeidade,* além da fisicidade, é a forma do corpo habitada pela pessoa.

A *corporeidade* está, pois, entre a *fisicidade* e as energias potenciais do ator. Ela pode ser considerada como a primeira resultante física do processo de dinamização das distintas qualidades de energias que se encontram em estado potencial. Está muito próxima do que podemos chamar de "qualidades de vibração". Ela significa a primeira etapa deste processo de corporificação das qualidades de vibração, ao passo que a *fisicidade* significa a etapa final desse processo.

Podemos pensar o seguinte esquema:



Ou ainda:



Ao longo do presente trabalho, sobretudo no capítulo "Da técnica à representação", esta questão será mais bem esclarecida, quando confrontarmos a problemática da memorização e codificação das ações físicas.

A ação vocal

A ação vocal é o *texto da voz* e não das palavras. Os dadaístas em seus *poemas fonéticos* souberam distinguir essa diferença. Além de *o que* dizer, eles exploravam o *como* dizer, criando uma poesia em que o texto desse *como* era mais relevante do que o das próprias palavras. Aliás, no famoso poema optofonético de R. Hausmann, *k p'eriom*, a palavra encontra-se completamente pulverizada, havendo somente *ação vocal*.

A ação vocal, como o próprio texto diz, é a ação da voz. Se considerarmos a voz como um prolongamento do corpo, da mesma maneira como Decroux considerava os braços prolongamentos da coluna vertebral, a voz seria como um "braço do corpo". Assim, esse "braço" pode *pegar* um objeto e trazê-lo para si ou empurrá-lo para longe, acarinhar ou agredir o espaço ou uma outra pessoa, afirmar ou hesitar...

Podemos *falar* um mesmo texto *dizendo* coisas diferentes. Exemplo: podemos dizer "eu te amo" com uma voz aveludada, doce e carinhosa, que também diz "eu te amo"; mas podemos dizê-lo com uma voz ríspida, quase agressiva, penetrante, que diz "não enche o saco, pô", ou então "deixa de frescura, é lógico que eu te amo".

Vários componentes da ação física estudados acima encontram um correlato na ação vocal. O *impulso* e o *ritmo* são dois exemplos claros. O que na ação física chamamos de *coração da ação*, na ação vocal podemos chamar de *foco vibratório*, ou seja, o lugar preciso no corpo onde está localizado o *coração da ação vocal*. *Foco vibratório* não significa que a voz só vibra naquele preciso lugar, mas é para lá que ela se direciona:

> A grande aventura de nossa pesquisa foi a descoberta dos *ressonadores;* talvez a palavra vibrador seja mais exata porque, do ponto de vista da precisão científica, não são exatamente ressonadores. [...]
> Quando eu mesmo procurei diferentes tipos de vibradores, encontrei em mim vinte e quatro. Para cada vibrador há ao mesmo tempo a vibração de todo o corpo, mais as

> vibrações no ponto central da vibração: a vibração máxima está onde está o vibrador; seu ponto de aplicação, onde se coloca em movimento o vibrador (Grotowski, 1971, p. 87-131).

A *intensidade* e a *espacialidade* da ação vocal correspondem ao *movimento* da ação física. A intensidade nos dá a força e o volume da ação vocal, e a espacialidade, a maneira como a voz ocupa o espaço. Assim, uma voz pode ter uma espacialidade *externa*, ou seja, ser falada como se em local aberto, ou *interna*, como se dentro de uma casa, por exemplo. No espaço interno, ela pode ser de um local social, uma sala de visitas, ou íntimo, um quarto. No externo, ela pode ser de um campo aberto ou de um jardim. As vozes usadas nesses espaços são qualitativamente distintas e podem ter forças e volumes diferentes.

A ação vocal pode também ter diferentes alturas e musicalidades. Existem correlatos muito sutis, nas ações físicas, à altura e à musicalidade da ação vocal, que serão vistos na penúltima parte deste trabalho, "Kelbilim: retorno às origens". A musicalidade da ação vocal é resultante de um conjunto de elementos, como pontuações, pausas, efeitos de causalidade vocal, que determinam o *dinamoritmo* da ação. Outro elemento a ser considerado é a *articulação*, o fato de emitir, mais ou menos articuladamente, os sons das palavras. A articulação, no entanto, faz parte da musicalidade da ação vocal.

O que é importante entendermos no que tange às ações vocais é que uma ação vocal é a *ação* que a voz faz no espaço e no tempo. Na parte referente às técnicas estrangeiras do capítulo "Elaboração técnica", enumeramos alguns exercícios que ajudam a clarear esta relação da voz e da ação vocal.

Esses elementos componentes das ações físicas e vocais deverão compor o treinamento do ator. Por definição, o treinamento é o momento no qual o ator *se* trabalha. Eugenio Barba chama esse momento de nível *pré-expressivo* do trabalho do ator:

> Para um ator, trabalhar no nível pré-expressivo quer dizer modelar a qualidade de sua própria existência cênica. Sem eficácia no nível pré-expressivo, um ator não é um ator. [...] O ator pode trabalhar suas ações sem pensar no que quer transmitir ao espectador uma vez terminado o processo. Então diremos que trabalha ao nível pré-expressivo (Barba, 1993, p. 159).

Todos esses elementos componentes das ações físicas devem compor o *treinamento* do ator. O treinamento trabalha, sobretudo, exercícios que permitam um aprimoramento desses componentes.

Existem duas realidades que caminham juntas: uma material, objetiva e operativa, e outra subjetiva, do interior da pessoa, de suas energias e vibrações. Essa realidade do universo interior e humano deve se relacionar com a realidade material, operativa e técnica. Essa relação *é fundamental*. Uma é como se fosse o *fluxo de energia* que põe a outra, a *máquina*, para funcionar. Esse *fluxo de energia* pode ter qualidades muito distintas. É um dos fatores determinantes, no nosso entender, do que se chama de *presença do ator*. Essas realidades estão misturadas, *intermingled*; a relação entre elas é de tal maneira dinâmica que uma depende da outra.

Isto nos leva à seguinte questão: como operacionalizar este contato pessoa–ações físicas. Como lograr dinamizar o fluxo de energias que o ator tem em si em estado potencial, por meio das ações físicas e vocais, ou resultando nelas.

Como vimos, as ações físicas são as bases concretas sobre as quais o ator poderá construir sua arte; tudo deve passar por elas, ou estar embasado nelas. Elas são as *expressões* concretas de algo, ou as provocadoras de uma *in-pressão*. Toda técnica de ator deve trabalhar com esta dialética: de um lado a vida e, de outro, a forma; como operacionalizar, no âmbito da arte, o necessário contato entre elas.

Notas

[1] Grifo nosso.

[2] Por "ação física" leiam-se ações físicas e vocais.

[3] Grotowski usa o termo *fluxo da vida* (*flusso della vita*), retomado por Thomas Richards: "os dois pólos que dão ao espetáculo o seu equilíbrio e a sua plenitude: a forma de um lado, e o fluxo da vida de outro" (T. Richards, 1993, p. 32).

[4] Este trabalho foi recentemente publicado na Itália. Não tivemos acesso à publicação, mas uma cópia da tese nos foi presenteada por De Marinis.

[5] Editado no Brasil pela Hucitec, Editora UNICAMP e EDUSP.

Capítulo 2

ELABORAÇÃO TÉCNICA

> Do not think of performance — think only of training,
> training, training. As an artist, it is necessary
> for him constantly to widen his culture.
> STANISLAVSKI

Três questões básicas estiveram nos primórdios deste trabalho. A primeira foi decorrente de uma realidade bastante particular. Quando regressei da Europa, era depositário de um certo *know-how* técnico considerável. No entanto, essas técnicas que estudei e aprendi haviam sido elaboradas em contexto cultural específico, pertenciam a culturas precisas (européia, indiana, chinesa...). Ensiná-las para atores brasileiros acarretaria no mínimo um risco de se operar mais um processo de aculturação, ou seja, valorizar outras culturas em detrimento da nossa, o que estava longe de ser minha intenção. No entanto, não podia negar a importância de tais conhecimentos. Na técnica de Decroux, no *kathakali* e na ópera de Pequim, existia um conjunto de elementos, de princípios, que, no meu entender, era importante, mais do que *útil*, era operativo, objetivo. Elementos técnicos utilizados para nortear o trabalho do ator, fornecendo-lhe instrumentos concretos com os quais poderia edificar sua arte. Como resolver esta questão? Como ensinar uma técnica sem ensiná-la? Haveria um meio de *aculturar*, romper com a dimensão cotidiana e introduzir uma outra, artística, sem ir de encontro à própria cultura? Aculturar sem aculturar? Foi então que me coloquei a seguinte questão: será que a maneira particular de um indivíduo agir, de se colocar, de se mover no espaço e no tempo, ou seja, de *ser* corporeamente e de *corporificar* suas energias potenciais, não poderia conter um germe de uma técnica particular de uso do corpo? Esta *técnica particular*, por se manifestar tão-somente ou prioritariamente numa dimensão cotidiana, isto é, não dilatada, não projetada, teria elementos particulares, pessoais e culturais que não seriam visíveis nem se encontrariam conscientemente estruturados. No entanto, uma vez trabalhados, dilatados e transferidos para o contexto teatral, poderiam compor uma base de elaboração técnica para o ator condizente com sua pessoa e com sua cultura. Foi assim que iniciamos um processo que hoje chamamos de "dança pessoal, dança das energias" ou ainda "dança das vibrações".

Uma segunda questão surgiu do trabalho de *clown*. Por *clown* devo esclarecer que entendo o que na França é chamado de *clown psychologique*, ou seja, o patético, puro, ingênuo.[1] Para encontrar esse tipo de *clown*, o ator deve permitir que sua ingenuidade, a mais pura, manifeste-se. Ele deve arriar as defesas naturais que o protegem. Ser ingênuo, pelo menos no contexto do *clown*, significa ser bobo, mostrar a mais pura "estupidez humana". O *clown* psicológico é, por esse motivo, profundamente humano e puro. Nessa humanidade profunda encontramos fontes potenciais de energia do indivíduo que, se dinamizadas, constituem, como na dança pessoal, uma rica base de trabalho para o ator. O *clown*, como sabemos, é herdeiro do *bufão*, do teatro medieval, da *commedia dell'arte*. Ele funciona, portanto, num sistema de improvisação codificada extremamente interessante e condizente com a busca de uma elaboração técnica para o ator. A segunda questão que nos colocamos foi, então, a possibilidade de uma elaboração técnica que trabalhasse com a dinamização de suas energias potenciais e humanas e com a conseqüente codificação corpórea, decorrente do estudo do *clown*.

A terceira questão curiosamente me remetia ao meu primeiro trabalho autônomo na busca de uma sistemática objetiva e técnica de trabalho para o ator: a *imitação*, o que mais tarde chamei de "mímesis corpórea". Trata-se de um processo de *tecnificação de ações do cotidiano* a partir da observação, imitação e codificação de um conjunto de ações físicas e vocais retiradas de contextos predeterminados, decorrentes de estudos das ações de certos tipos de pessoas com características específicas. Ora, a questão colocada foi: será possível uma elaboração técnica a partir da imitação direta de ações físicas e vocais de pessoas diversas? Um primeiro esboço desta metodologia foi trabalhado por mim na montagem do monólogo *Macário*, de Juan Rulfo, em 1981. Posteriormente aprimorei esse método, que resultou na montagem da peça *Wolzen*, uma livre adaptação da *Valsa nº 6* de Nelson Rodrigues, aqui descrita e analisada. Mais tarde também o usei para a formatura da turma de 93 do curso de graduação em artes cênicas da UNICAMP, na montagem da peça *Taucoauaa panhé mondo pé*.

Evidentemente esses três caminhos escolhidos para nossa experimentação não são excludentes, nem únicos. Sua escolha, do ponto de vista acadêmico, é justificada pela inevitável necessidade de delimitar o campo de pesquisa, permitindo assim um maior aprofundamento na problemática levantada. Do ponto de vista artístico, ela está ligada ao ator, seus desejos, anseios, facilidades e dificuldades. Para que a arte seja plena, o artista deve estar pleno em sua arte. Portanto, ser conseqüente e ouvir com seriedade e profundidade seus anseios e necessidades *é fundamental*. Esses "anseios" e "necessidades" podem não ser conscientes para o ator, mas, assim sendo, deverão ser descobertos e trabalhados.

Para qualquer pesquisa, seja ela acadêmica, artística ou técnica, existe o momento no qual urge abrir o "campo", encontrar novas perspectivas e possibilidades. Porém, se depois ela não se fechar, não se concentrar, correrá o risco de dispersar e não provocar um real aprofundamento em pontos determinados. Assim, afastemos a hipótese de que a escolha dessas metodologias específicas seja ou tenha sido decorrente de crenças ou conceitos preestabelecidos. Não foi. Nosso trabalho é eminentemente empírico, e uma de suas principais características é a de se estar sempre atento ao próprio desenrolar do processo. É a própria experimentação que, de uma certa maneira, determina os caminhos da pesquisa, na medida em que vai confirmando ou contradizendo as hipóteses iniciais, delineando assim caminhos na busca da confirmação ou não dos resultados parcialmente obtidos. Essa escolha decorre, por um lado, das necessidades intrínsecas, manifestadas ou não, dos artistas em sala e, por outro, de se delimitar, em um determinado momento, enfoques precisos de trabalho. Isso não exclui o fato, que julgamos interessante, de que, mesmo sendo cada uma das metodologias trabalhadas fruto de processos muito distintos, elas não são excludentes, podendo se encontrar, misturar-se e complementar-se. Tampouco exclui que, embora à escuta dos atores, a pesquisa teve e tem objetivos precisos, nortes bem definidos: ela não andou à deriva.

"Prisão para a liberdade"[2]

O primeiro passo para uma elaboração visando a técnicas de representação era introduzir, no âmbito do trabalho do ator, o espaço no qual ele *se* trabalhasse. Um treinamento que, além de trabalhar o aspecto físico e mecânico, trabalhasse também o universo interior do ator e, sobretudo, os canais de comunicação entre eles. Isso de maneira sistemática e disciplinada.

Ao introduzir a prática do treinamento, trouxemos junto dois importantes elementos: a disciplina e a cotidianidade sistemática. No entanto, a precisa particularidade de o ator estar vivo e presente fisicamente diante de seus espectadores no momento em que sua arte acontece, o fato de ele ser "o artista e o modelo", como dizia Stanislavski (Toporkov, s.d., p. 161), "ao mesmo tempo escultor e estátua" (Decroux, 1963, p. 30), o que torna sua arte dependente de sua presença física irradiando energias, vibrações vivas e humanas de uma maneira diferenciada, acrescentam um conjunto de outros elementos particulares.

Um atleta evidentemente também deve estar vivo e presente fisicamente, irradiando suas energias de maneira diferenciada, em nada cotidiana. No entanto, ele não precisa se mostrar humanamente. Sua humanidade, além de estar, por assim dizer, "protegida", quando extravasa, não visa à comunicação artística com seus observadores. Vemos um homem forte e musculoso que levanta pesos, não entramos em contato com suas fraquezas, debilidades, vulnerabilidades, com suas energias humanas. Já no caso do artista, esse contato não só é importante como deve ser *dilatado*, ampliado e projetado. A criação artística pede essa abertura e disponibilidade. "Não podemos mostrar somente a força do fazer, devemos atingir a vulnerabilidade do ser-em-vida" (Barba, 1989, p. 32). É o *atleta do coração*, o *atleta afetivo* de Artaud (1978, p. 125). O treinamento do ator não pode, portanto, negligenciar um trabalho que permita o contato corpo–pessoa. Ele deve, ao contrário, abrir os canais para essa comunicação, permitindo o desenvolvimento da pessoa e o modelar e articular de seu corpo. Trabalhar essa polaridade é fundamental para o ator e para que o treinamento tenha sentido e seja útil para sua arte.

Em outros termos, a função do treinamento do ator é trabalhar os componentes de sua arte, cuja menor partícula viva, como vimos, é a ação física. Ele trabalha seus componentes constitutivos, a busca da organicidade interior na articulação coerente desses elementos, assim como maneiras de *dinamizar* suas energias potenciais, a busca da precisão na articulação de cada elemento componente da ação e da articulação do conjunto deles, de maneira que entre em contato com seus espectadores.

Tendo em vista esses fatores, desenvolvemos basicamente os dois *tipos* de treinamento já citados: o *energético* e o *técnico*, tendo claro que o treinamento *energético* é também "técnico", tanto quanto o *técnico* é também "energético", e que essas terminologias visam simplesmente diferenciar dois métodos diferentes de abordagem do trabalho do ator.

Existe, entretanto, um terceiro momento, que é como se fosse a união dessas duas metodologias. O treinamento energético, como vimos, visa a uma *limpeza* de energias primeiras, dinamizando e permitindo o fluir de energias mais profundas que se encontram em estado potencial no indivíduo. Já o *técnico* visa ao aprendizado do desenhar e delinear das ações no espaço e no tempo. O *energético* dinamiza e traz à tona um conjunto de ações cuja relação com o indivíduo é profunda. Num segundo momento, que não é na seqüência imediata, trabalhamos essas ações no contexto técnico, ou seja, o conhecimento, domínio e aprimoramento de suas linhas, de seus desenhos, ao mesmo tempo em que se busca manter *dinamizadas* as energias potenciais ativadas no treino *energético*, ou seja, o *fluxo de vida*. A esse "novo" tipo de treinamento chamei de *treinamento pessoal*. Mais adiante veremos com mais detalhes como se operacionalizou para nós esse processo.

A abordagem técnica do treinamento ocorre, então, de duas formas: uma *pessoal*, que corresponde à "tecnificação" de processos pessoais relativos à dinamização de energias potenciais; e outra que é o aprendizado técnico de técnicas já elaboradas e codificadas, um aprendizado que vem imposto de fora. A importância desse segundo tipo de abordagem técnica do trabalho do ator está, sobretudo e antes de mais nada, na assimilação prática de maneiras precisas e objetivas de desenhar, modelar e articular o corpo, na apreensão *no corpo* de certos princípios, leis, de uso do corpo cênico.

Foi em busca desses princípios úteis recorrentes que Eugenio Barba partiu ao criar a antropologia teatral. O treinamento visando a um aprendizado de técnicas estruturadas busca, em nossas pesquisas específicas, a incorporação desses princípios de maneira prática, corpórea, não racional. No caso específico do trabalho do ator, posso dizer por experiência que não é a compreensão racional que o leva a uma qualidade profissional, e, ao que parece, Stanislavski pensava a mesma coisa: "Stanislavski nos advertia reiteradas vezes contra a abordagem fria e intelectual da criatividade. Ele nos pedia *ação, não discussão* [...] 'se eu quero atuar, eu atuo corporeamente. Ação vem da vontade, da intuição; discussão vem da mente, da cabeça'", dizia ele, segundo Toporkov (s.d., p. 159, grifo nosso). Lembro-me do relato do ator de teatro *kyogen*, Kosuke, na ISTA (International School of Theater Anthropology) de Blois em 1985. Kosuke, que iniciou seus estudos de *kyogen* aos 4 anos de idade, nunca havia ouvido falar de *koshi* (termo japonês que designa a presença do ator); um dia, aos 18 anos, seu avô, seu "mestre", vendo seu trabalho, deu um sobressalto e gritou: "Ah, isto é koshi". Kosuke apreendeu antes em seu corpo para depois ficar sabendo do que se tratava. A compreensão racional do fazer artístico muitas vezes não nos leva senão a universos limitados. A compreensão perceptiva, corpórea, holística, abre campos ilimitados ou antes nunca imaginados. Para um ator, conhecer racionalmente e trabalhar a partir dessa compreensão racional princípios ou elementos técnicos como o *spasme*, o princípio da oposição, o da contradição, o impulso, o contra-impulso, o *élan*, de pouco servirão. O que de fato lhe será de grande valia é apreender *no corpo*.

Primeiramente, nossas pesquisas buscam uma elaboração técnica e não a transmissão de técnicas. Neste contexto específico, a apreensão prática de tais princípios é importante. No processo de elaboração, a técnica que vai se delineando deve desenvolver e/ou conter no seu bojo tais princípios. Como nos dizia Decroux, "as artes não se assemelham em suas obras, mas em seus princípios". É evidente que, assim que a técnica comece a tomar corpo e se aprimorar, ela começa a poder sair do contexto laboratorial e ser transmitida. Embora já estejamos realizando experiências para transmissão de tais técnicas, buscando metodologias que permitam um processo de transmissão condizente com o que é inerente à própria técnica em elaboração, com o que lhe dá "vida", o que nos interessou nestes primeiros dez anos de experimentações foi a própria possibilidade de uma elaboração técnica que trabalhasse a polaridade vida–forma.

O importante não era aprender técnicas estrangeiras, mas assimilar por meio delas seus princípios. Importantes eram a experiência prática, as sensações corpóreo-musculares impressas no corpo, as dores físicas decorrentes do "rasgar do corpo" de um determinado exercício. O ator ia adquirindo uma nova cultura corpóreo-artística. Essas sensações corpóreas, assimiladas, constituíam um arcabouço de memórias corpóreo-musculares que nos interessavam. Eram essas sensações que podiam ser transferidas para outro contexto, o de uma elaboração técnica.

Quando usamos a palavra *técnica*, referimos-nos às *técnicas estruturadas e codificadas*. É evidente, no entanto, que o termo *técnica* corresponde a um *know-how*, a um conhecimento prático de manuseio de determinados instrumentos, a um *fazer*. Seu conceito é, portanto, muito amplo. Nesse sentido, a já citada distinção feita por Barba entre *técnica de inculturação* e *técnica de aculturação* é extremamente interessante. Barba tentava distinguir o trabalho feito por Stanislavski do trabalho com as técnicas codificadas:

> No caminho da espontaneidade, ou *técnica de inculturação*, Stanislavski deu o maior suporte metodológico. Ele se constitui num procedimento mental que *vivifica* a natureza inculturada do ator. Por meio do *se mágico*, de uma codificação mental, o ator altera seu comportamento cotidiano, sua maneira habitual de ser e materializa o personagem. É também o objetivo do distanciamento ou do gesto social de Brecht. Ele sempre se refere a um ator que, no seu processo de trabalho, modela seu comportamento natural e cotidiano num comportamento cênico extra-cotidiano com evidências ou sub-textos sociais. [...]

> A *técnica de aculturação* torna artificial (ou *estiliza* como se diz habitualmente) o comportamento do ator-bailarino, mas produz ao mesmo tempo uma outra qualidade de energia. Todos já fizemos esta experiência ao ver um ator clássico hindu ou japonês, um bailarino moderno ou um mímico. É fascinante ver até que ponto eles puderam modificar seu natural transformando-o em leveza como no balé clássico, ou no vigor de uma árvore como na dança moderna. A técnica de aculturação é a distorção da aparência para recriá-la sensorialmente mais real, mais fresca, mais surpreendente (Barba, 1991, p. 189).

Para entender "técnica estruturada e codificada", tomemos os sentido de codificação. "Codificação significa formalização, forma precisa que deve ser respeitada, padrão preestabelecido que deve se repetir" (Barba, 1989, p. 30). Poderíamos viajar pelo Oriente para tentar esclarecer e exemplificar esse conceito. Lá, a maioria das formas artísticas performáticas é estruturada, codificada e inserida em sistemas coesos de regras. Existe para cada forma artística uma técnica precisa de uso do corpo e da voz. No entanto, não é necessária tal viagem. Etienne Decroux, "talvez o único mestre europeu que tenha codificado uma técnica em um sistema coeso de regras equiparáveis às de uma tradição oriental" (Barba, 1991, p. 8), edificou e estruturou gramaticalmente uma *técnica corpórea de representação* que serve como parâmetro para esclarecermos o sentido preciso ao qual nos referimos quando usamos sinteticamente esse termo. O trabalho de Decroux não deixa dúvidas sobre o sentido de *técnica codificada*. Ele, por si só, diferenciou-a muito bem de uma metodologia ou de uma *técnica "aberta"*.

Antes de avançarmos em nossos estudos, façamos um rápido apanhado sobre a técnica desenvolvida por Etienne Decroux.

A "mímica corporal" de Etienne Decroux, um exemplo de técnica codificada

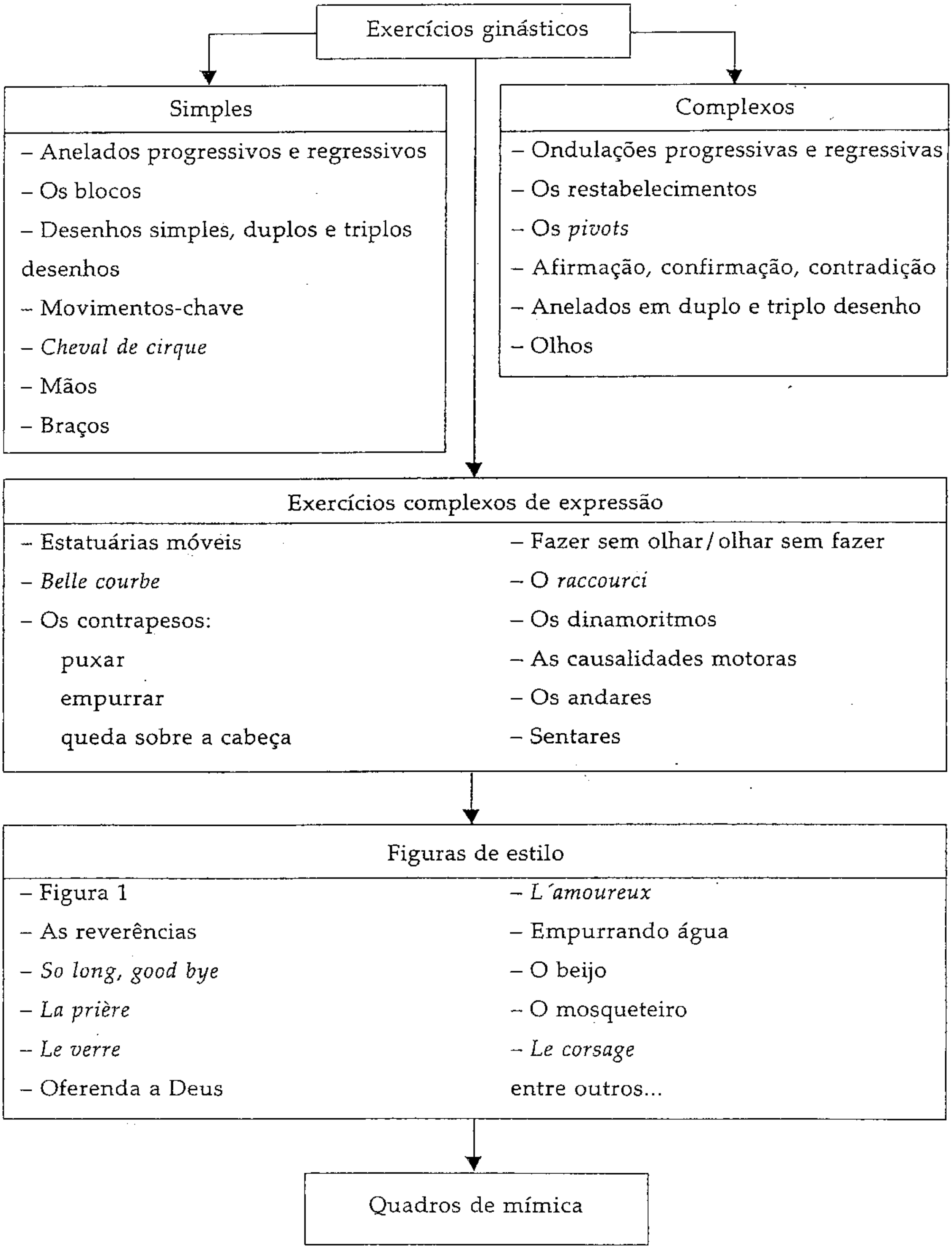
Decroux dividiu o corpo basicamente em dois elementos: coluna vertebral (o tronco), e rosto e braços; e em três planos: frontal (profundidade), lateral (egipciano) e rotacional. O tronco ele subdividiu em seis partes: cabeça, pescoço, peito, cintura, bacia e pernas-peso. Os braços, em mãos, braços e antebraços; e as pernas, em pés, pernas esticadas e flexionadas, ou ainda em pés, joelhos e coxofemoral. Alguns outros elementos importantes: o fio de prumo do corpo, o peso, o cóccix e o coxofemoral, os eixos conformes, contrários ou duplos, os movimentos-chave. Alguns conceitos importantes: o *dinamoritmo*, o *raccourci*, a contradição, a confirmação e a afirmação, a resistência (o movimento que vai para um lado querendo ir para outro, o germe da ação dramática, segundo ele), o *spasme*. Alguns princípios: o de "fazer sem olhar, olhar sem fazer", "que a mão esquerda esqueça o que faz a mão direita", "primeiro o tronco, depois os braços e por fim o rosto", entre outros. Podemos considerar a estrutura gramatical de sua técnica da seguinte forma: 1) exercícios ginásticos (simples ou complexos); 2) exercícios de expressão (complexos); 3) formas de expressão (figuras de estilo); 4) quadros de mímica (vide quadro adiante).

Tentemos rapidamente um apanhado com alguns exemplos sobre o significado desses elementos acima enumerados, esclarecendo que não visamos realizar um estudo sobre a técnica de Decroux. Isto seria tema para um trabalho à parte. Esse apanhado visa simplesmente ilustrar e esclarecer a técnica estruturada e codificada por Decroux.

Primeiramente, vejamos um princípio básico no trabalho de Decroux: a primazia do tronco sobre o rosto e os braços. Decroux dizia:

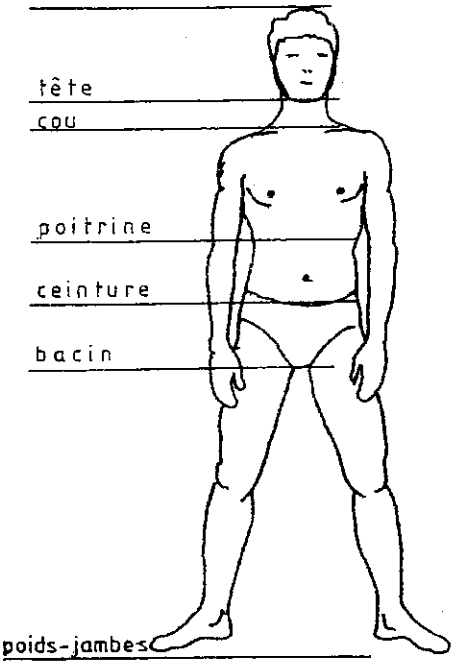
> Em nossa mímica corporal a hierarquia dos órgãos de expressão é a seguinte: o corpo em primeiro lugar, braços e mãos em seguida, enfim o rosto.
> De onde vem minha preferência pelo corpo?
> Hei-la: os órgãos de expressão do corpo são grandes e aqueles do rosto são pequenos.
> O corpo é pesado e os braços são leves (Decroux, 1963, p. 89).

Em suas palestras, Decroux ilustrava sua escolha com o seguinte exemplo: "se eu pedir a um ator que me expresse alegria ele me fará assim [ele fazia uma grande máscara de alegria com o rosto], mas se eu cobrir o seu rosto com um pano, ou com uma máscara neutra, amarrar seus braços para trás e lhe pedir que me expresse agora a alegria, ele precisará de anos de estudo!" Para Decroux o tronco, por ser a grande massa do corpo, deveria ser o seu centro de expressão, e não as "terminações periféricas" como o rosto ou braços. É assim que ele começa a estudar esse centro de expressão. Começa por lutar contra o "movimento natural" da coluna, o de ondulação, fragmentando-a em partes. Dizia Decroux que essa ondulação não lhe interessava por ser muito fácil, preguiçosa. Por ser natural, seguia a lei das ações cotidianas: o menor esforço para o maior efeito. E, segundo ele, uma das mais importantes leis da arte era justamente a do "maior esforço para o menor efeito".


Exercícios ginásticos
Simples
– Anelados progressivos e regressivos
– Os blocos
– Desenhos simples, duplos e triplos desenhos
– Movimentos-chave
– *Cheval de cirque*
– Mãos
– Braços
Complexos
– Ondulações progressivas e regressivas
– Os restabelecimentos
– Os *pivots*
– Afirmação, confirmação, contradição
– Anelados em duplo e triplo desenho
– Olhos
Exercícios complexos de expressão
– Estatuárias móveis
– *Belle courbe*
– Os contrapesos:
puxar
empurrar
queda sobre a cabeça
– Fazer sem olhar/olhar sem fazer
– O *raccourci*
– Os dinamoritmos
– As causalidades motoras
– Os andares
– Sentares
Figuras de estilo
– Figura 1
– As reverências
– *So long, good bye*
– *La prière*
– *Le verre*
– Oferenda a Deus
– *L´amoureux*
– Empurrando água
– O beijo
– O mosqueteiro
– *Le corsage*
entre outros...
Quadros de mímica

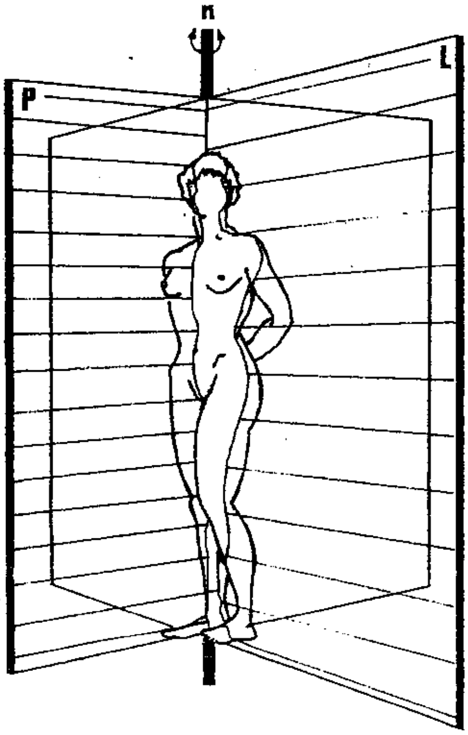
Etienne Decroux. Foto: Christian Schmocker

Decroux dividiu a coluna vertebral, que ele chamou de *tronco,* em partes e trabalhou a independência e autonomia do movimento de cada parte, que ele denominou *órgãos de expressão,* que são: cabeça, pescoço, peito, cintura, bacia e pernas-peso:


tête
cou
poitrine
ceinture
bacin
poids-jambes

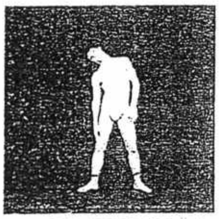
Desenho: Luís Otávio Burnier

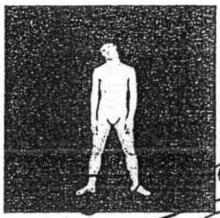
Cada parte pode se movimentar em três planos distintos: lateral, profundidade e rotação:

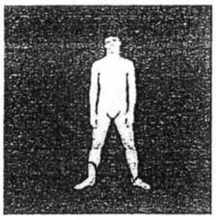


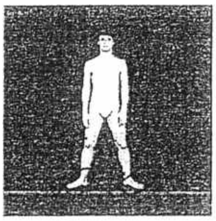
Desenho: Luís Otávio Burnier

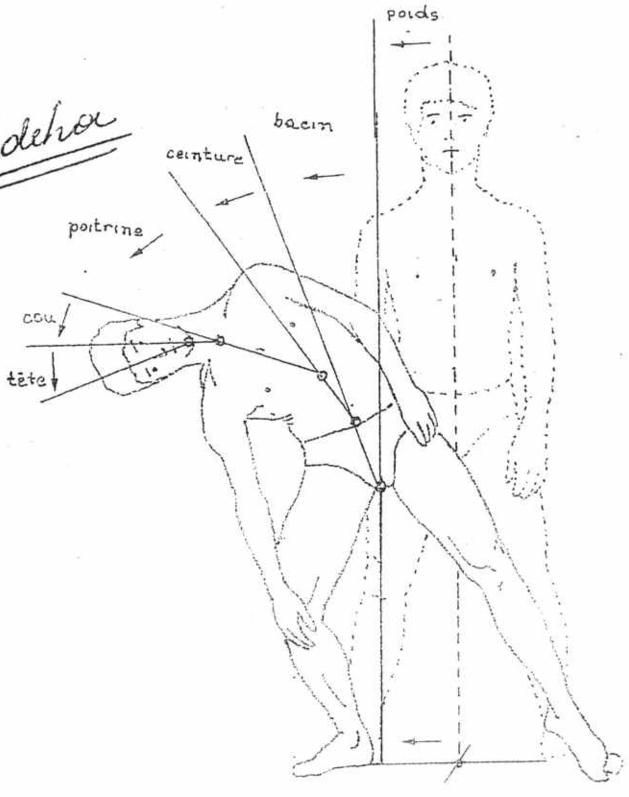
Comparando-o aos anéis de um inseto, que, ao mover-se, coloca seus anéis, um após o outro, em movimento, Decroux criou um conjunto de exercícios ginásticos básicos que chamou de *annelées* (anelados). Neste exercício deve-se inclinar cada parte do corpo, cada *órgão de expressão*, um após o outro, na mesma direção. Dessa forma, temos uma inclinação lateral para a direita ou para a esquerda, em que primeiro se inclina a cabeça, depois o pescoço, o peito e assim até o peso:

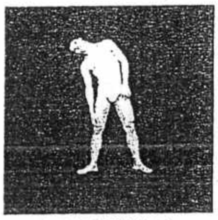

4-POITRINE

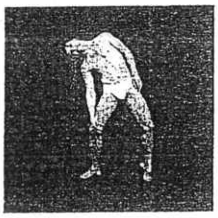

3-COU

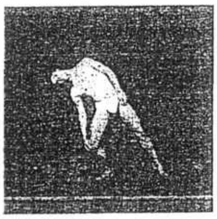

2-TETE


1-ZERO



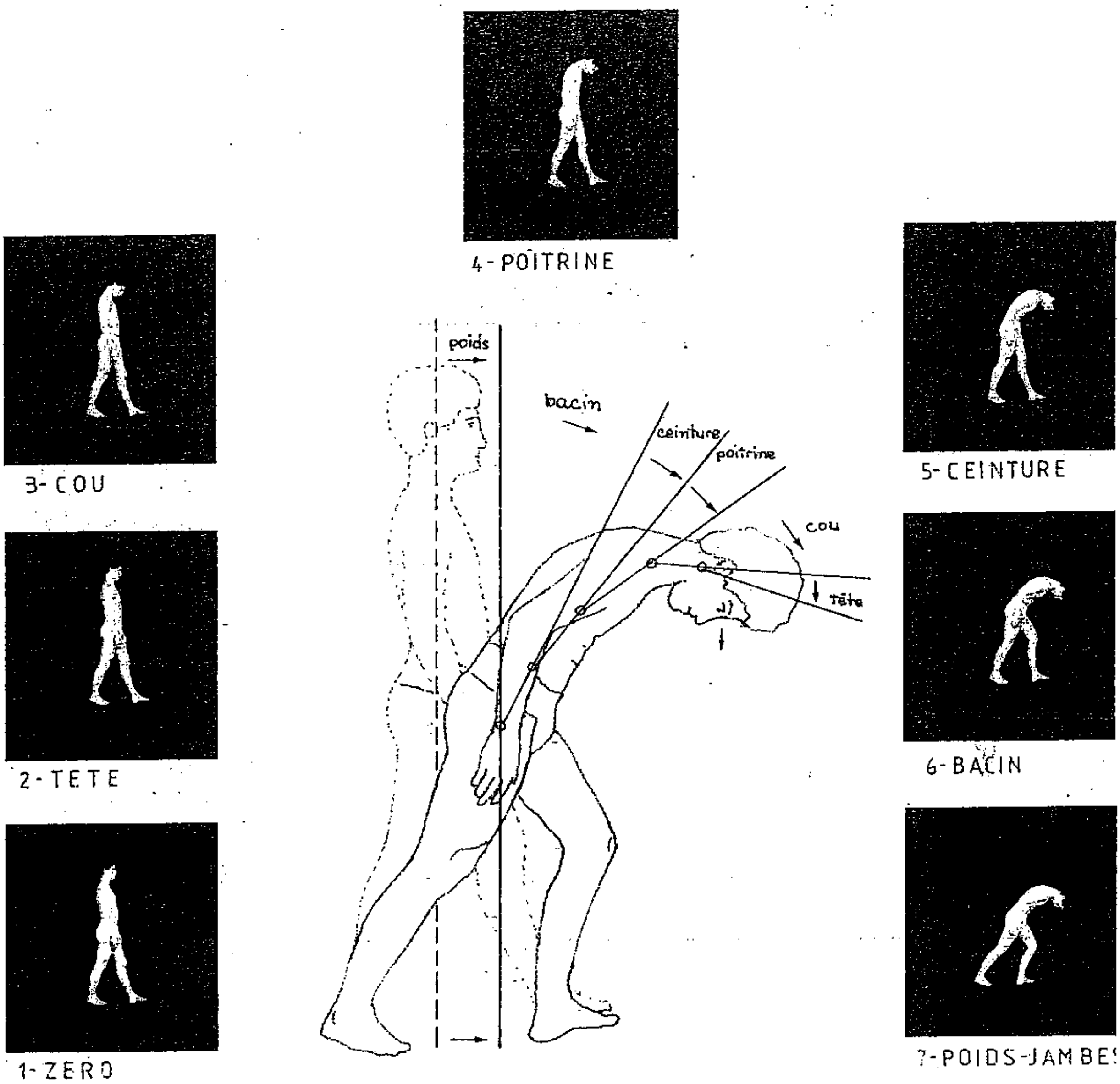

5-CEINTURE


6-BACIN

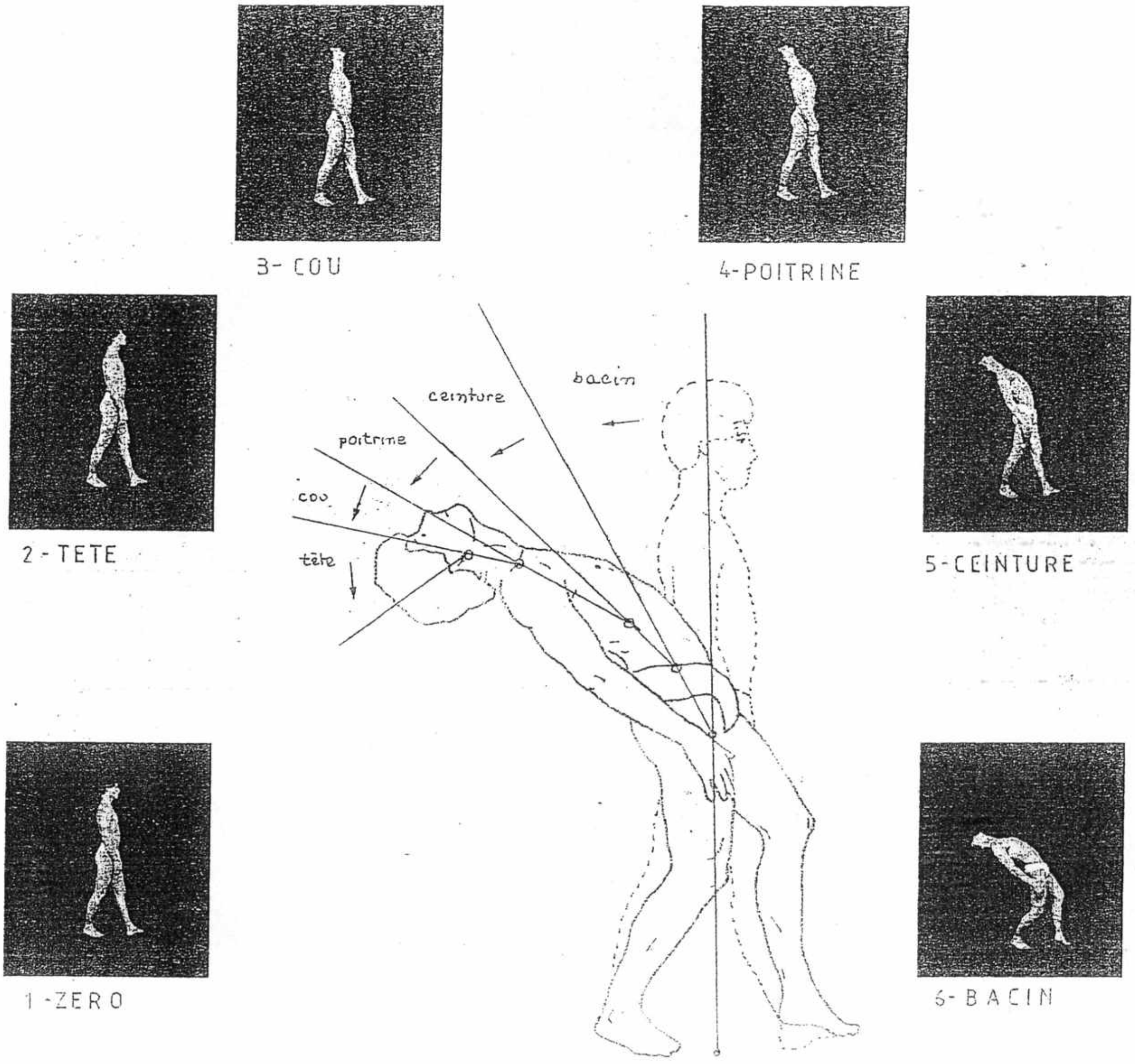

7-POIDS-JAMBES

Inclinação lateral. Desenho e atuação: Luís Otávio Burnier. Fotos: Pedro Jimenez

O mesmo pode ser feito em profundidade e em rotação:


4-POITRINE
3-COU
2-TETE
1-ZERO
5-CEINTURE
6-BACIN
7-POIDS-JAMBE
poids
bacin
ceinture
poitrine
cou
tête

Inclinação frontal. Desenho e atuação: Luís Otávio Burnier. Fotos: Pedro Jimenez



3- COU

4-POITRINE

2 - TETE

5-CEINTURE

1 -ZERO

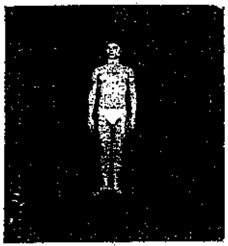
6- BACIN

bacin
ceinture
poitrine
cou
tête

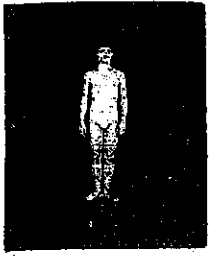
Inclinação para trás. Desenho e atuação: Luís Otávio Burnier. Fotos: Pedro Jimenez

4-POITRINE

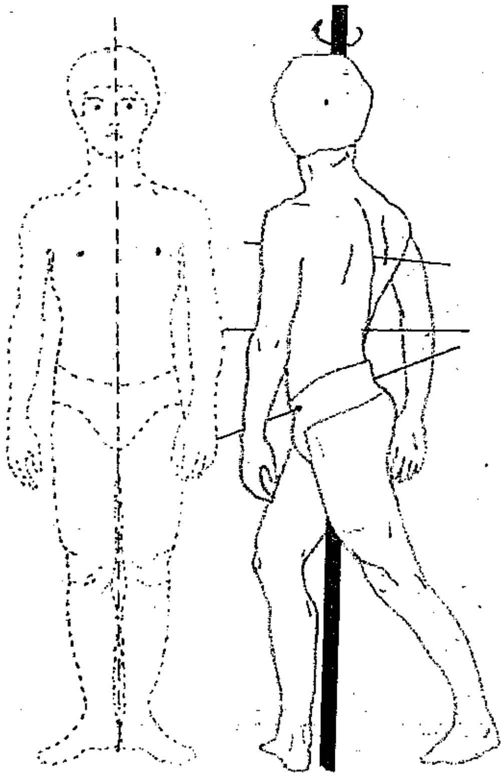
3-COU



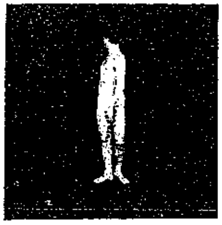
2-TETE



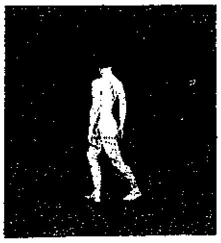
1-ZERO



5-CEINTURE



6-BACIN

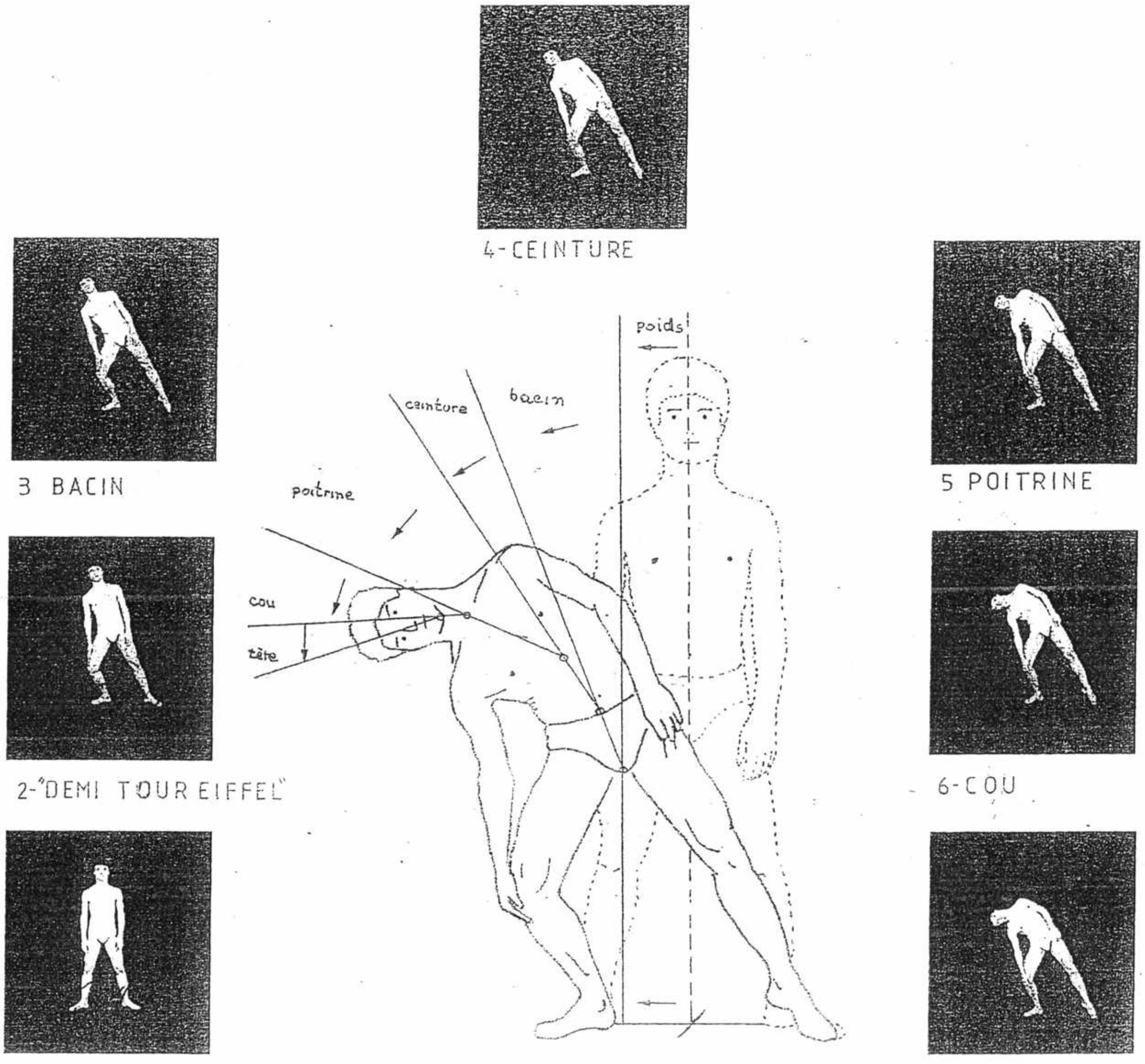


7-JAMBES

Rotação. Desenho e atuação: Luís Otávio Burnier. Fotos: Pedro Jimenez

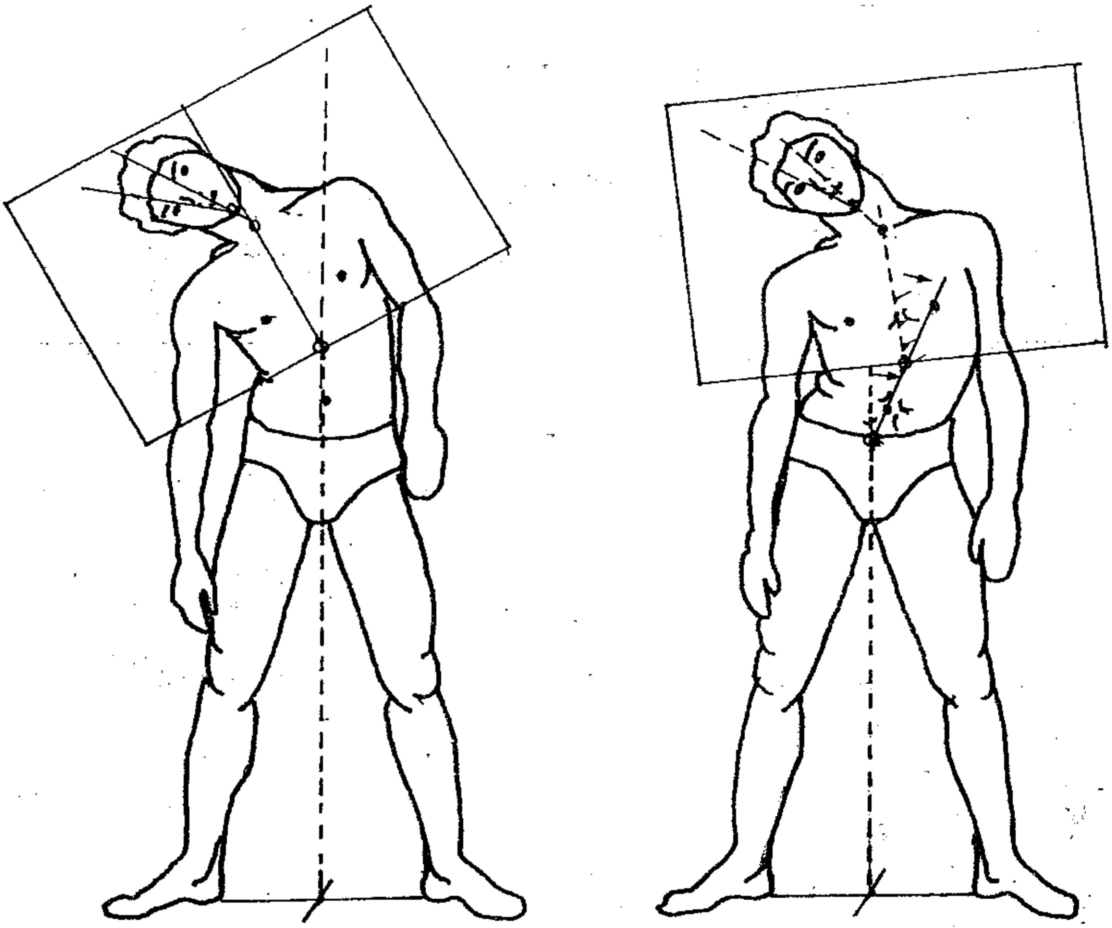
Como a bacia tem dois pontos de apoio, um sobre cada perna, os coxofemorais, é necessário definir se a inclinação lateral resulta de levantar de um dos eixos, de descer o outro ou de um pouco de cada um. Decroux definiu a inclinação lateral da bacia. O *eixo conforme*, ou seja, o eixo fixo, é o que está do mesmo lado para o qual a inclinação está sendo feita (ele é, portanto, *conforme* a inclinação); o *eixo contrário* é o que está do lado contrário à inclinação; o *eixo central*, o que ele chamava de *double bacin* (bacia dupla), por ser resultado do movimento dos dois eixos anteriores.

Estes podem também ser do tipo *progressivo*, de cima para baixo, como os mostrados acima, ou do tipo *regressivo*, de baixo para cima:


4-CEINTURE
3 BACIN
5 POITRINE
2-"DEMI TOUR EIFFEL"
6-COU
1-ZERO
7-TETE
poids
ceinture
bacin
poitrine
cou
tête

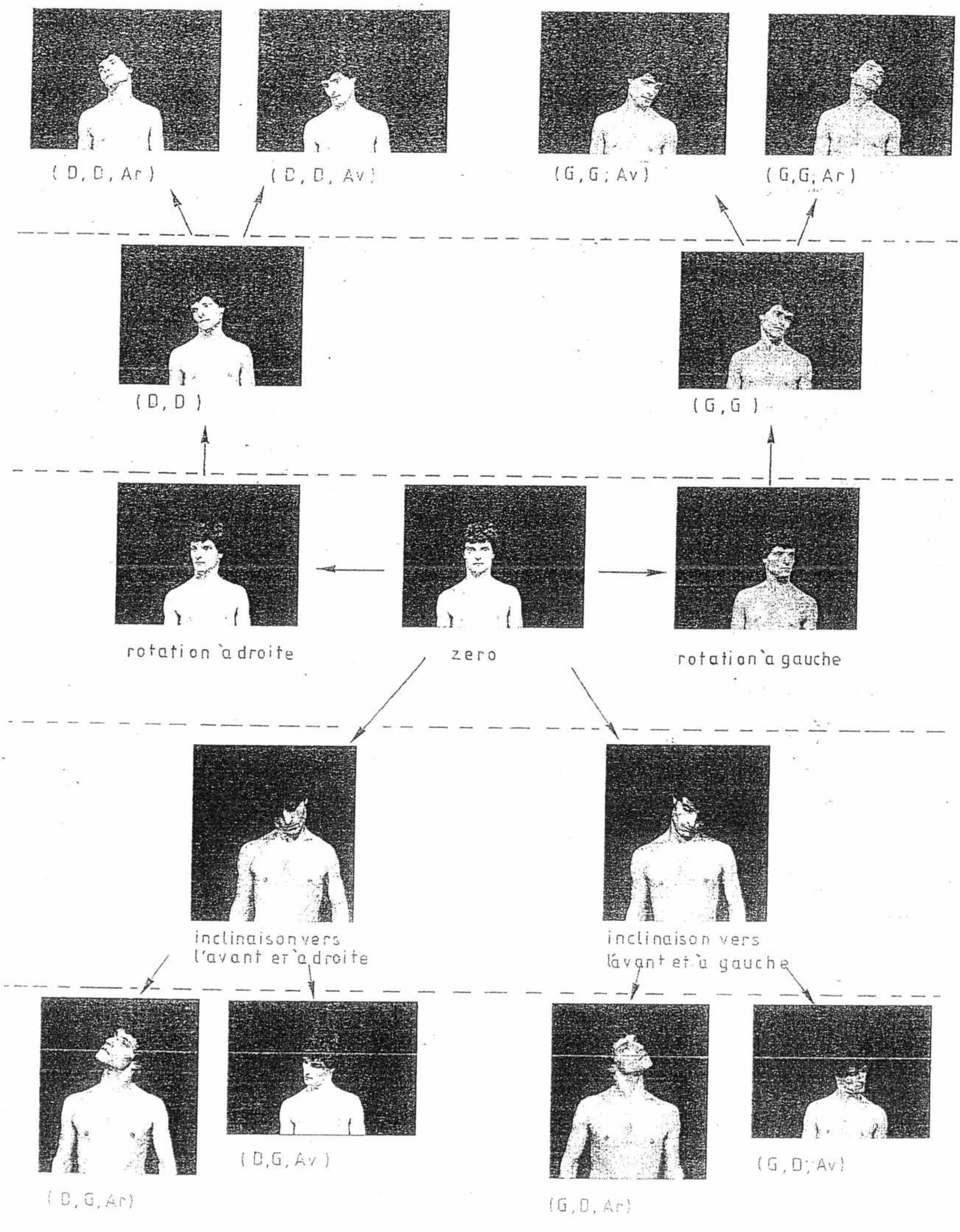
Inclinação lateral regressiva. Desenho e atuação: Luís Otávio Burnier. Fotos: Pedro Jimenez

As dificuldades mais elementares destes exercícios são: a) o movimento autônomo do pescoço e da cintura; b) o que Decroux chamou de *transport de l'organe ainsi dessiné* (transporte do órgão assim desenhado): quando, por exemplo, movemos o peito, é comum o pescoço e/ou a cabeça (que já fazem parte do *desenho*) perderem suas inclinações. Para a execução do exercício, esta perda natural da inclinação das partes já desenhadas é inadmissível; c) terminar por completo uma inclinação antes de permitir que a próxima parte do corpo comece a sua vez.



Inclinação da cabeça, pescoço e peito para a direita; inclinação da cintura para a esquerda transportando as partes superiores tal qual desenhadas. Desenho: Luís Otávio Burnier

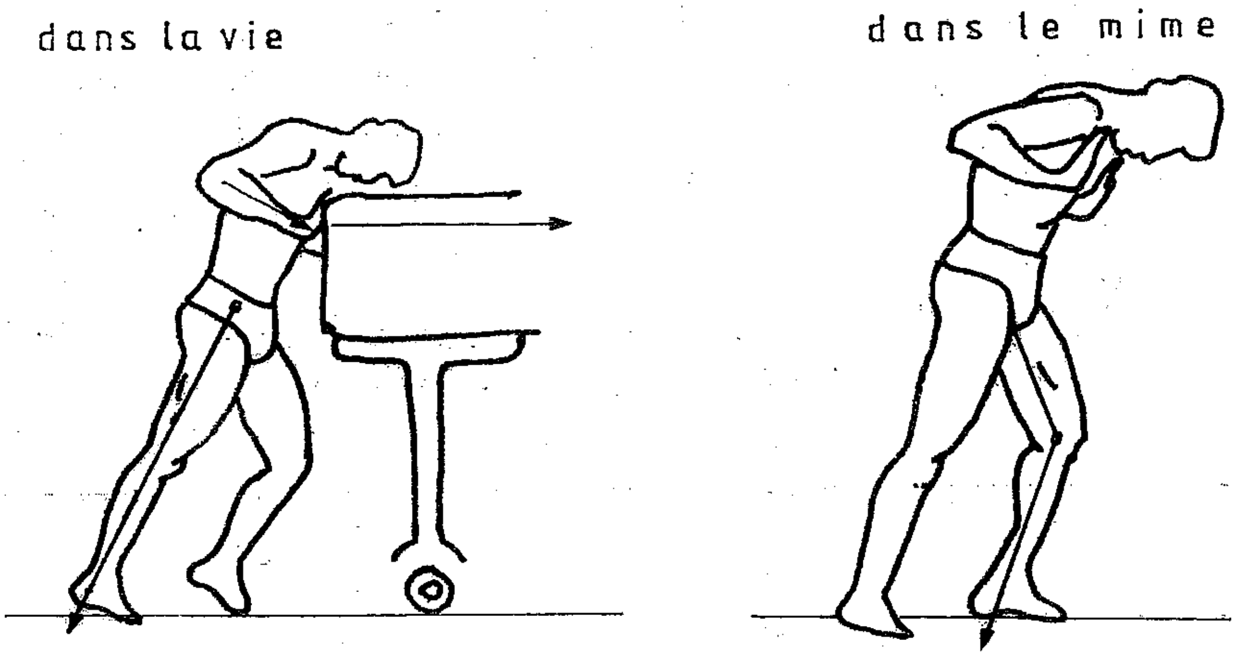
Uma determinada parte do corpo pode se mover em cada um dos três planos, ou simultaneamente em dois ou nos três. É o que Decroux chamou de *desenho simples, duplo desenho* ou *triplo desenho*. Vejamos um exemplo dessas possibilidades com a cabeça (tendo claro que ele pode ser feito com cada uma das partes, dos *órgãos de expressão*):


(D, D, Ar)
(D, D, Av)
(G, G; Av)
(G,G; Ar)
(D, D)
(G, G)
rotation à droite
zero
rotation à gauche
inclinaison vers l'avant et à droite
inclinaison vers l'avant et à gauche
(D, G, Ar)
(D,G, Av)
(G, D, Ar)
(G, D; Av)

Ator: Luís Otávio Burnier. Fotos: Pedro Jimenez

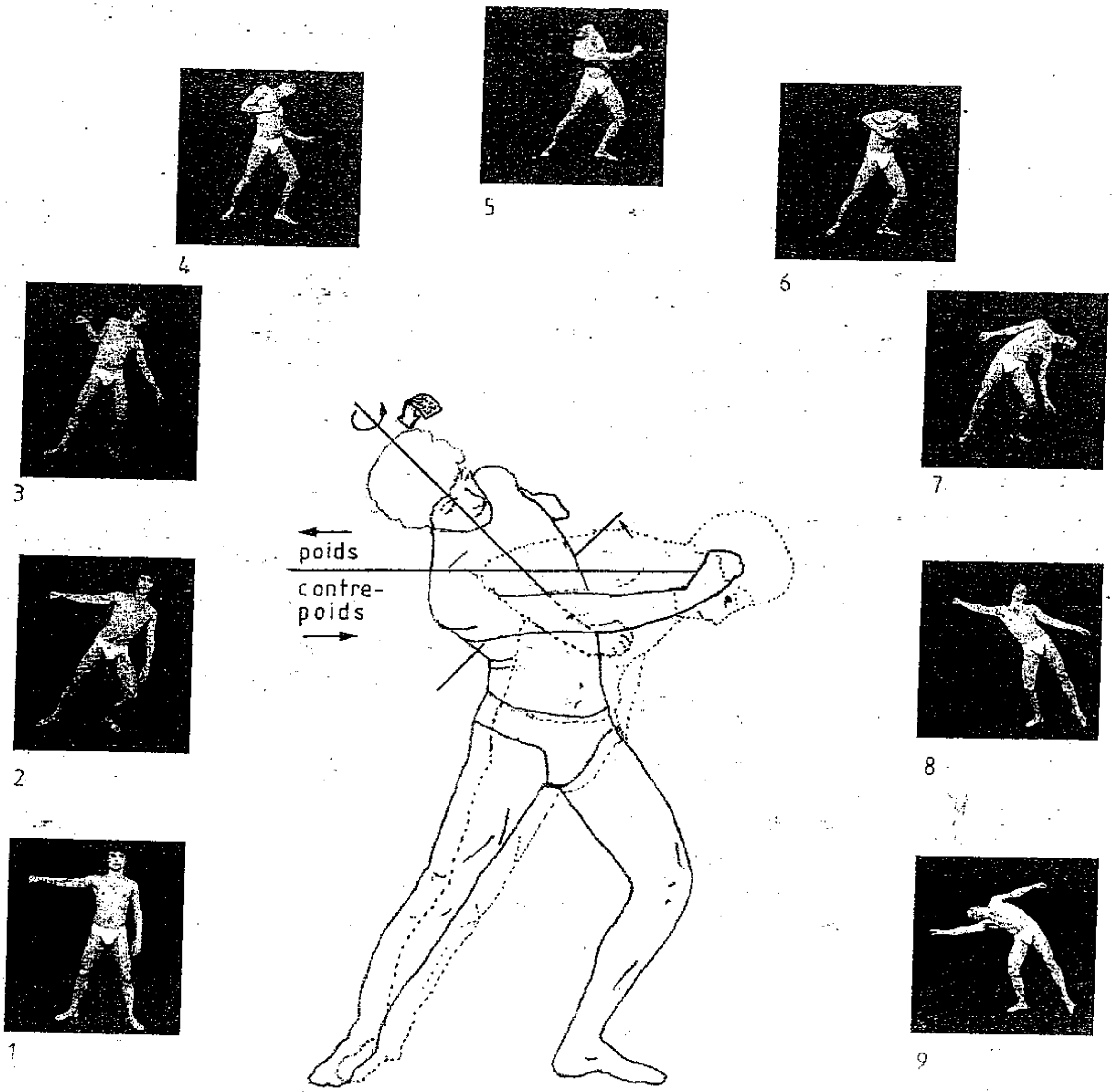
Um tipo de exercício ginástico já mais complexo, além dos analisados bi ou tridimensionais, são as ondulações. Decroux recriou a ondulação da coluna, mas de forma muito distinta da natural. Primeiramente, ele trabalhou com a seqüência de cada parte do corpo, uma depois da outra, o que ele chamou de ondulação com base fixa. A imagem usada por ele era a de um trem que percorre uma curva: cada vagão passa pela curva, um depois do outro. Depois ele trabalhou a ondulação compensada, na qual a base compensa a inclinação da parte superior.

Um exemplo de exercício de expressão são os *contrapesos*. Quando empurramos ou puxamos algo pesado, investimos o peso de nosso corpo contra o peso do objeto empurrado ou puxado. Assim, fazemos um *"contra-peso"* ao peso do objeto. Os exercícios de contrapeso são muito úteis para ilustrar a diferença entre a organicidade na vida e a organicidade na arte. Na vida, quando empurramos um objeto pesado, a força é feita na perna de trás, que empurra o objeto (vide figura abaixo), ao passo que, na mímica, todo o peso do corpo está na perna da frente, de apoio. A perna de trás, que na mímica não tem peso, mima a força de empurrar:



Desenho: Luís Otávio Burnier

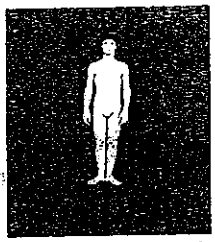
Decroux codificou uma série de contrapesos de tipos diferentes (empurrar ou puxar por supressão do ponto de apoio, por queda sobre a cabeça...). Abaixo, um exemplo de contrapeso do tipo "puxar", da categoria "extensores de força":

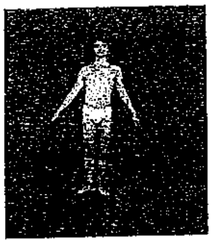


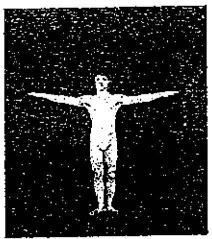
Contrapeso do tipo "extensor de força". Desenho e atuação: Luís Otávio Burnier. Fotos: Pedro Jimenez

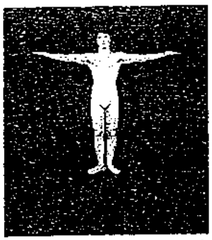
Quanto às *formas de expressão,* Decroux codificou uma série enorme do que ele chamou de *figures de style.* As figuras de estilo são verdadeiros quadros de pintura. De curta duração, esses quadros trabalham pequenos temas: *a oração, o Narciso, saudação, so long, good bye, saudação à rainha, a oferenda,* e assim por diante. A seguir, para que se tenha uma idéia, *a oração:*

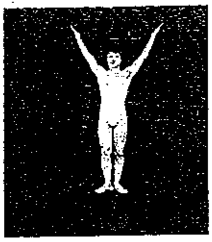
Biblioteca da

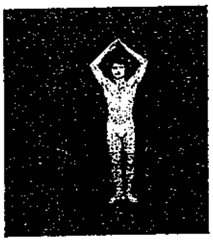

1.

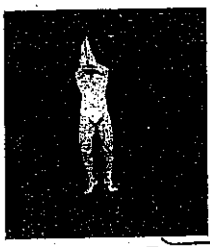

2.

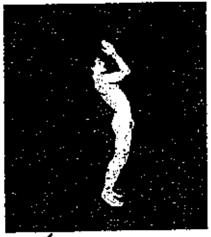

3.

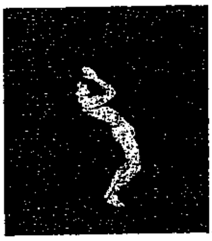

4.

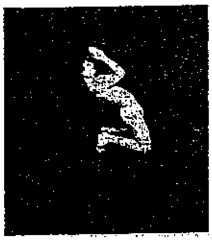

5.

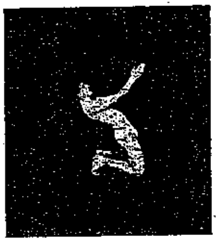

6.

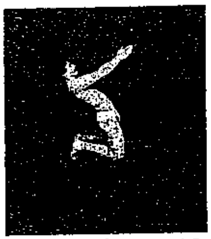

7.

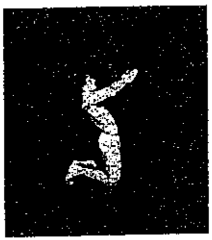

8.

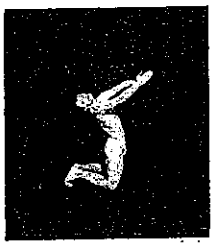

9.

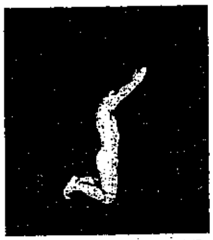

10.

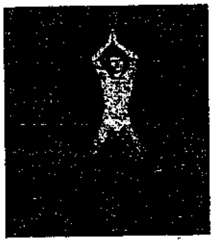

11.

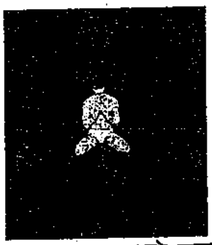

12.

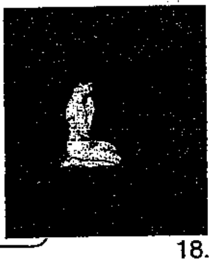

13.

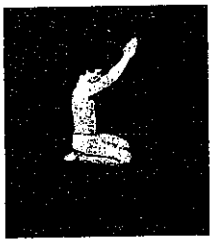

14.

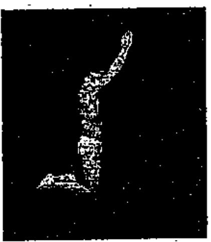

15.

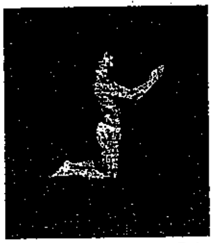

16.

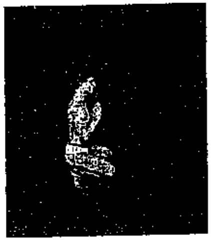

17.

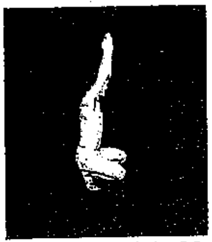

18.

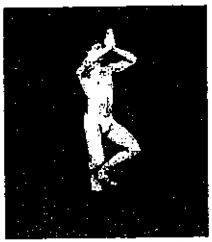

19.

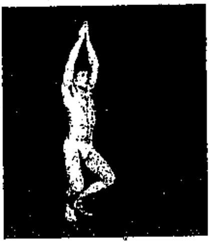

20.

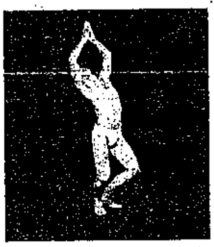

21.

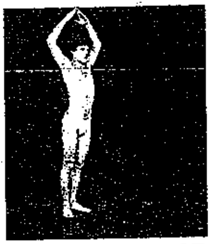

22.

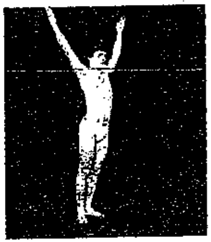

23.

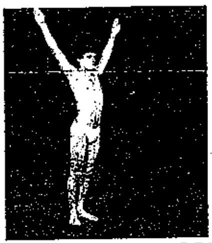

24.


25.


26.


27.


28.


29.

Ator: Luís Otávio Burnier. Fotos: Pedro Jimenez

Além desses exercícios, Decroux codificou uma série de andares, de exercícios de braço, posições básicas para o braço e as mãos, e muitos outros elementos cuja simples enumeração seria exaustiva. Chegou ao requinte de codificar as "dinâmicas de ritmo", o *dinamoritmo*, e as causalidades motoras, que são, como vimos, a musicalidade e a densidade do movimento, das ações.

O interessante, na sistemática de Decroux, é que ele partiu de elementos simples e poucos: a fragmentação da coluna vertebral em seis partes e em três planos. Desses poucos "vocábulos", Decroux construiu toda uma língua, com regras "gramaticais" precisas e sistematizadas. A comparação entre a técnica de Decroux e as línguas naturais ou o código genético é inevitável. Em nosso código genético, também temos um número finito e limitado de códigos iniciais (os *nucleotídeos*), com uma combinação infinita de possibilidades resultando em uma quantidade infinita de *textos*.

Como vemos, uma técnica corpórea estruturada e codificada significa algo bem preciso, com códigos elaborados, com um sistema coeso de regras e uma estrutura equiparável à estrutura gramatical de uma língua natural. Como no caso de Decroux (mas também do balé clássico, da opera de Pequim, do *kathakali*, do nô, do *kyogen*, do *kabuqui*, das danças balinesas e tailandesas, enfim, de diversas outras formas performáticas do Oriente), uma técnica significa uma estrutura que vai desde os exercícios ginásticos até as formas de expressão.

Trabalhar com um sistema de técnica estruturada acarreta consideráveis mudanças no modo de fazer e de pensar a arte de ator. Todo o processo de aprendizado é, por si só, diferenciado. Os psicologismos, as emoções, a expressão da pessoa tomam dimensões distintas: "*O domínio da emoção?* Quando o ator afronta a empreitada de se exprimir segundo as linhas de uma escrupulosa geometria, arriscando seu equilíbrio, sentindo na sua pele, e isto dito sem sentido metafórico, ele está obrigado a reter sua emoção, a se comportar como artista; artista do desenho" (Decroux, 1963, p. 23).

Na busca de edificar uma técnica de representação para o ator, minha maior dificuldade foi a de não criar formas estereotipadas de comportamento, mas, ao contrário, procurar as formas resultantes de processos interiores profundos e significativos. Existiam dois riscos sérios: um primeiro de criar pura forma, e um segundo de me perder no universo interior do ator sem conseguir uma articulação operativa desse processo capaz de delinear elementos técnicos e objetivos. O universo das emoções não podia ser negado, mas tampouco eu podia permitir que o ator se perdesse na ilusão de plenitude que ele ocasiona. Voltemos a Stanislavski: "Não me falem de sentimentos. Não podemos fixar os sentimentos, só podemos fixar as ações físicas. [...]. Não pensem no caráter, na experiência emocional. [...]. Não podemos confiar meramente em nossa 'presença' no palco; devemos trabalhar nossa arte, nossa fala, nossa atuação" (Toporkov, s.d., p. 160, 126 e 196)

Toporkov, ator que trabalhou e compilou estas últimas experiências de Stanislavski, acrescenta: "A importância da transferência da atenção do ator da busca pelos sentimentos no interior de si mesmo, para o cumprimento de tarefas do palco as quais ativamente influenciam seus colegas, é uma das maiores descobertas de Stanislavski" (Toporkov, s.d., p. 58).

O processo de elaboração técnica é longo, laborioso e demorado. A edificação e estruturação de uma técnica é um projeto que, se viável, não se limita a alguns anos, mas a uma vida inteira. Evidentemente eu não cheguei (e nem sei se um dia chegarei) a um tal ponto de elaboração equiparável ao de Decroux. Nisto consistem sua genialidade e grande obra. No entanto, ter isto como meta e acreditar nela é fundamental.

Decroux não se ocupou dos valores interiores. Ele dizia claramente que se interessava pela arte, e a arte, segundo ele, tem a ver com o belo. Talvez fosse necessário conhecer Decroux para entender o porquê desta colocação. Ele foi um homem extremamente explosivo. De um calor humano incrível, de um rigor ainda maior e de uma impulsividade assustadora. Poderia contar uma série de anedotas que vivenciei com ele. O importante, no entanto, é entendermos que ele foi um homem de um calor borbulhante por dentro. A impressão que se tinha é que ele era habitado por uma fera selvagem, um "leão". Como ele possuía naturalmente esse "leão" ativo dentro de si, sua técnica não precisava *acordá-lo*, mas domá-lo.

Muitas vezes, para fugir do estereótipo de que uma técnica é algo puramente frio e controlado, uso uma analogia para a técnica de ator: ela é equiparável à de um domador. Um domador leva em uma mão uma cadeira e, na outra, um chicote. A cadeira serve para atiçar, acordar a fera; o chicote, para controlá-la, domá-la. Se a fera ficar dormindo, passiva, o domador não terá o que fazer, mas, se ela se descontrolar, é o domador que deixará de existir para a ação. A arte do domador está entre os dois extremos, tanto quanto a nossa: deve acordar para controlar.

Em seguida, descreverei os processos de trabalho visando a esta elaboração técnica. Nessa descrição tento deixar clara a dinâmica específica que cada trabalho tomou na tentativa de *acordar* e *controlar*, de dinamizar um fluxo de energia potencial e fixá-lo, articulando a maneira como esse fluxo se operacionalizou no corpo por meio das ações físicas.

Notas

[1] No capítulo referente ao estudo do *clown*, esclarecerei melhor as diferenças entre o *clown* e o *palhaço*.

[2] Título dado pelo ator Carlos Simioni para artigo sobre este trabalho publicado na revista *Trilhas*, do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, nº 1, ano 1.

Capítulo 3

A TÉCNICA PESSOAL: OS PRIMÓRDIOS DA DANÇA PESSOAL

> Le travail de l'acteur consiste à en chercher.
> ETIENNE DECROUX

É sempre útil lembrar o primeiro dia de trabalho. Ele é como a sua impressão digital. Carlos Simioni, jovem ator curitibano, com uma formação teatral "tradicional", colocou se diante de mim vestido com um pequeno calção preto com listras brancas nas laterais e uma camiseta branca. Seu olhar era interrogativo, como imagino deva ser o de um *pupilo* diante de seu *mestre* (não que ele fosse um pupilo, ou eu um mestre). "O que faço?", perguntou me após um curto período de tempo. Olhei-o. Sua disponibilidade e confiança eram surpreendentes. "Não sei. Faça!", respondi. Desnorteado pela minha resposta, Carlos moveu-se, aqueceu-se, estirou-se, procurou, procurou, procurou caminhos, o que fazer. Aos poucos fui compreendendo que não se tratava de *o que* fazer, mas de *como fazer*. Dizia-lhe: "Faça qualquer coisa, mas faça. Deixe-se levar pelas sensações de seu próprio corpo, permita que ele o guie, o conduza. Não pense, *faça*".

Os meses que se seguiram foram muito difíceis para nós. Eu tinha um ator cuja disponibilidade em se deixar fazer era extremamente generosa. Isso, por si só, determinava uma certa qualidade em seu trabalho. Por mais que ele não soubesse *o que fazer*, ele estava *pleno*, inteiro, diante de mim. Carlos não duvidava; ele simplesmente acreditava e queria. Era uma "presença em estado puro". Ele estava física e mentalmente ali, naquele momento. Não se tratava, ainda, de uma *presença dilatada*, projetada, profissional, mas sua plenitude no tempo e no espaço determinava uma qualidade diferenciada do seu estar presente. Por outro lado, eu me mantinha firme nas idéias iniciais deste trabalho: não ensinar algo de já sabido, mas ir em busca do novo ou do esquecido. Algo que nem eu nem ele sabíamos o que era, como era, e muito menos como se articulava, mas sabíamos ali de alguma forma.

A generosidade de Carlos conduziu o trabalho. Constatava a cada dia que ela era um importante componente para o trabalho do ator. O fato de o ator se expor fisicamente diante dos espectadores no momento em que sua arte acontece determina alguns fatores que passam a lhe ser específicos. Nem sempre esses fatores são visíveis a *olho nu*, ou seja, somente um olhar atento, experiente e treinado consegue ver o que é perceptível, porém não muito visível. Dentre esses, fatores encontra-se a maneira como o ator está presente no que ele faz, sua entrega plena ao próprio trabalho, à própria arte. A generosidade determina a disponibilidade, que acarreta uma abertura e entrega. Essa abertura e entrega são como canais de comunicação que tendem a fazer fluir informações que navegam entre o corpo e a pessoa. Embora inseparáveis, existem várias práticas corpóreas (desportes, p. ex.) ou mentais (meditação...) que privilegiam um ou outro aspecto de nosso ser. Não vem ao caso, aqui, quão tais práticas possam ou não ser desenvolvidas de maneira mais ou menos "correta". O que nos importa é que sua existência, reconhecida e aceita na cultura ocidental (a educação esportiva, ou o catolicismo, para ficarmos nestes exemplos), determina fissuras, rupturas, ou ainda *ruídos* nos canais de comunicação corpo–pessoa. O que era *uno* apresenta-se dividido em dois. Era importante lutarmos contra esta cultura e restabelecermos a unidade primitiva.

Antes, um passo atrás

Carlos já havia trabalhado comigo num curso intensivo que ministrei na Escola das Artes de Laranjeiras (CAL), no Rio de Janeiro, e posteriormente, quando fui a Curitiba, a seu convite, para dirigir uma peça de teatro do absurdo escrita por um membro de seu grupo. Na primeira ocasião, Carlos vivenciou a experiência do *treinamento energético*. Chegamos a realizar, no final desse curso, uma sessão de trabalho contínuo de 24 horas na Aldeia de Arcozelo. Na segunda, o *treinamento energético* voltou a ser a tônica, mas com uma importante diferença: tínhamos um objetivo preciso: a montagem de uma peça. Embora o texto da peça não fosse extraordinário, sua linguagem era do absurdo, o que me abriu a possibilidade de trabalhar numa linha *clownesca* com os atores e sobretudo com Carlos (protagonista da peça).

Essas experiências foram importantes como *ante-sala* do trabalho que mais tarde Carlos veio a desenvolver comigo em Campinas. Quando começamos, ele já havia vivenciado o *treinamento energético* e uma montagem teatral a partir de uma sistemática não interpretativa de representação. A experiência de "expurgar" as energias primeiras e entrar em contato com fontes mais profundas, dinamizando energias potenciais, por meio do *treinamento energético*, assim como a busca de um absurdo pessoal, foi intensamente vivida por ele.

Carlos veio a Campinas por curtos períodos de tempo antes de mudar-se. Ele participava das sessões de trabalho que eu dirigia na Unicamp. Creio que posso elucidar a importância desses primórdios a partir de duas anotações feitas em meus cadernos:

> 29/09/84 — Carlos Simioni está bastante fechado em si. Pergunto-me se isto não é resultado do trabalho feito em Curitiba para a montagem da peça. Com o intuito de encontrar o absurdo de cada personagem, orientei os atores no sentido de um encontro com o próprio absurdo por meio do delírio sem barreiras. Um trabalho individual de busca pessoal.
> 27/11/84 — O momento de "vazio" vivenciado no treinamento energético é de grande importância, pois é a partir dele que se começa a construir. A sensação desse "vazio" é total, ou seja, é como se ele não fosse somente físico, devido ao cansaço, mas físico e mental (Burnier, Caderno de notas, 1984).

Havia, portanto, um certo caminho andado. O que muitos anos mais tarde resultou em dois trabalhos distintos de Carlos: o de *clown* e o da dança pessoal. A experiência do "vazio" e a maneira como ela resulta em algo no *treinamento energético* foram muito importantes para a vivência posterior, mais profunda, dessa mesma sensação de "vazio".

Pensar-em-ação, pensar-em-movimento

Quando se está introduzindo um ator a um sistema de representação codificada e sistematizada, uma das alterações mais significativas no seu modo de fazer, se ele vem de um sistema que trabalha a partir da *interpretação*, da identificação psíquica e emotiva com o personagem, é seu *modo de pensar*. A sistemática trabalhada pelo ator para *interpretar* um determinado personagem da literatura dá, evidentemente, primazia ao estudo da "estrutura psíquica e emotiva" do personagem, ao estudo de suas reações no contexto sociocultural no qual personagem e ação podem estar inseridos. O ator poderá, então, *interpretar* mais corretamente o personagem que por sua vez é algo distante dele. Essa abordagem prioriza inevitavelmente a compreensão racional. A inteligência trabalhada é sobretudo a dedutiva. Pensa-se em categorias de conceito.

> John Blaking, no seminário "Teatro, antropologia, antropologia teatral" do Center for Performance Research em Leichester, no outono de 1988, fala de um pensamento que não se faz conceito. Antropólogo e etnomúsico de fama mundial, explica como "pensa" com precisão de detalhes o sistema circular mente-mão-pedra-mente de um homem "primitivo" que está afiando um pedaço de sílex para fazer a ponta de uma arma. Descreve como "pensamento" a ação das mãos que fazem girar um pauzinho para acender o fogo ou que tocam um tambor. Fala do corpo que "pensa" com a dança. [...] Blacking conclui propondo a polaridade *thinking in motion–thinking in concepts*.
> Nos meus anos de trabalho com Grotowski, ele falava da polaridade *wishful thinking–concrete thinking*. *Wishful thinking* indica uma fase particular no processo de criação teatral: dar passe livre às visões que nos obsessionam, sonhar de olhos abertos, crer e deixar-se seduzir pela sugestão exercida pelo tema do espetáculo, deixar o *mithos* vencer. *Concrete thinking*: profanar com uma análise fria o fascínio do tema, dissecá-lo com

> ceticismo e espírito cáustico, trespassá-lo com a nossa experiência da realidade, não o que se sabe mas o que eu sei.
> O termo "concreto" é derivado de *cum-crescere*, crescer junto a matéria, isto é, deixar-se mudar (Barba, 1993, p. 135).

O modo de pensar analítico e dedutivo, que Blaking chama de *thinking in concepts*, é obviamente inseparável do homem. Mas, no momento em que o ator começa a trabalhar sua arte, ele deve pensar sobretudo com seu corpo, com suas ações. Se concebermos o ator como um "fazedor de ações" (sem querer aqui definir o que é ser "ator"), então ele deve antes de mais nada saber fazer ações, dominar esse fazer a ponto de desenvolver uma maneira particular, profissional, de *pensar*, o pensar-em-ação, ou o pensar-em-movimento.

Estudos lingüísticos e semióticos sobre a *língua natural* (por *língua natural* entende-se a língua mãe verbal) suspeitam que as diferentes línguas imprimem estruturas de raciocínios diferentes nos homens. O ator, como artista, trabalha com técnica e linguagem. Ele é, portanto, ao mesmo tempo *filho* e *produtor* de cultura. Como dizia Brecht, "[...] o homem é uma variável do meio e o meio uma variável do homem" (1972, p. 598). Como produtor de cultura, ele usa de linguagens específicas. Para "usar" de uma língua com destreza, ele deve dominá-la a ponto de poder pensar segundo sua estrutura de pensamento. Ora, a "língua" do ator são suas *ações físicas e vocais*, é sua técnica corpórea. É por meio dela que ele vai "falar" com os espectadores. Ela é o instrumento de comunicação que lhe mais é próprio e específico. O texto literário dito por ele não é próprio à sua arte, mas à da literatura. O *texto* próprio à arte de ator, como vimos, é composto de suas *ações físicas e vocais*. Por isso sua técnica corpórea constitui sua *língua*. Desenvolver, adquirir, embebedar se, mergulhar, enfim, ser mestre dessa "língua corpórea", ou dessa técnica que vem a constituir sua "segunda natureza", como a chama Jacques Copeau (Copeau, 1988, p. 129), é *pensar-em-movimento, ou pensar-em-ação*. No meu entender, um ator só é um ator de fato quando começa a *pensar-em-movimento*. Esse é o ponto de partida que indica o início do domínio de sua arte.

A melhor maneira de se adquirir uma *nova língua* é afastar-se da anterior. A melhor maneira para se aprender o inglês, por exemplo, é ir viver na Inglaterra, ou seja, "abandonar" a língua mãe natural. Assim, o ator deve "abandonar" sua "língua natural" para *aprender-desenvolvendo* sua língua de ator. Por "abandonar sua língua natural" entendo, no contexto específico deste trabalho, a busca de um outro "pensar", recuperar uma forma de pensamento mais orgânica que ele possa ter tido quando criança. Em carta enviada a Natsu Nakajima, Tatsumi Hijikata, fundador do butô, escreve: "no butoh, o pensamento cotidiano desaparece e o pensamento mais profundo vem à tona" (Tatsumi Hijikata, 1984).

A grande dificuldade que Carlos e eu tínhamos, no início, era decorrente do fato de não estarmos substituindo uma língua por outra diferente, porém igualmente estruturada, mas por uma que ainda não existia. Era a troca de uma língua por uma ainda "não-língua". Essa era a sensação que tínhamos, mesmo sabendo que, ao criar (ou buscar criar) uma nova "língua", não estávamos substituindo a primeira por um "nada", mas por algo que ainda não era. Partir de um "sabido" para um profundo e estranho vazio, um "não sabido", ou um "esquecido".

Aos poucos nos deparávamos com uma realidade cruel de nossa escolha: pesquisar buscando o novo, ou vasculhando muito antigo, significa ter diante de si uma longa e profunda escuridão. A sensação de *vazio* vinha de termos de retirar algo para podermos ter o espaço limpo para criar o novo, ou reencontrar o antigo. Retirávamos, mas não colocávamos, ainda, nada no lugar. O momento era de *limpeza*. Uma espécie de preparação do campo, concomitantemente com o contato com uma outra estrutura de pensamento.

Lutando contra a cultura

Ainda no início deste trabalho, deparamos-nos com o confronto entre a cultura antiga, trazida de outras experiências profissionais e de uma formação teatral tradicional, e uma nova cultura profissional, ainda não sabida nem conhecida, mas com novos parâmetros, novos conceitos e sobretudo nova prática. O que um ator faria normalmente se se visse em uma situação como a acima descrita de "limpar" sem ter de imediato com o que repor? Primeiramente, há de se considerar que ele dificilmente se encontraria em tal situação, pois a formação tradicional não ensina o ator a se confrontar com suas dificuldades, mas a encontrar soluções rápidas e "criativas". Um ator, em tal situação, "normalmente" buscaria preencher esse vazio com algo. A sensação de *vazio* é em si muito dolorosa; ela se confunde com a de "incompetência"; expõe o ator a suas fragilidades e à incapacidade de encontrar rapidamente uma solução satisfatória para esta nova situação. Não encontrar uma "solução" para esse "vazio" é assinar um atestado de "incompetência". (No início de minhas experiências no Brasil, cheguei a trabalhar com sete atores. Não resistiram. A proposta não lhes trazia aplausos, nem reconhecimento; nem sequer em sala de trabalho conseguiam realizar ou acariciar seus egos. Dos sete ficou um.) Um ator que porventura se encontrasse diante de tal situação *improvisaria* algo sobre alguma *emoção* já conhecida. Evidentemente, aqui temos alguns problemas sérios: a improvisação e as emoções.

O que é uma *emoção*? A palavra vem do francês *émotion*, que por sua vez é formada pelo modelo de *motion*, do latim *mōtiō-ōnis* (*Etimológico Nova Fronteira*), e significa "ato de mover" (*Aurélio*). Como vemos, o próprio termo indica algo intrinsecamente dinâmico, em movimento, algo que está *em moção*, em mutação, e é portanto mutável (condição para que seja *emoção*). Não podemos fixá-la, mas simplesmente *senti-la*. Se a emoção é algo que está em movimento dentro de nós, não podemos *conduzi-la* segundo nossa vontade, mas simplesmente senti-la, deixá-la fluir, circular, movimentar-se. Como disse Grotowski em Santo Arcângelo, "as emoções são independentes da vontade" (Grotowski, 1988). Lembremos que Stanislavski, no final de sua vida, nega que os "estados emocionais" do ator em cena sejam importantes metodologicamente para sua arte: "'Emotional states'. What is that? I never heard of it" (Toporkov, s.d., p. 157), respondeu ironicamente a um ator. Ele reforça a importância das ações físicas e não das emoções quando diz:

> Não pense no personagem, na experiência emocional. Você só tem uma série de episódios; cada um diferente do outro [...]. Desenvolva sobretudo o esquema de seu comportamento

> físico em cada episódio e una-os mais tarde em uma linha simples de ação. Este é o caminho infalível para conseguir a corporificação do Pushkin de Gogol (Toporkov, s.d, p. 126).

O mito das emoções, da "memória emotiva" como método para o trabalho do ator, é, portanto, duvidoso. O próprio Stanislavski, como vimos, reconhece as fragilidades deste seu enfoque dos inícios de sua busca. Não que as emoções não existam ou não devam existir. Devem. Mas, para que possam *de fato* existir, devemos deixá-las se movimentarem livremente. Não podemos "fixar" o que por natureza tem a mutação como condição de existência. Não seria *e-moção*, mas algo como "*in-stagnatum*"!... A emoção é algo em mutação, em movimento dentro de nós, portanto, fixá-la, predeterminá-la, dizer "em tal passagem do texto devo 'sentir' tal emoção" não é *artifício*, é antinatural, é ir contra a natureza da própria emoção. É certo que a arte é *feita pelo homem* e, portanto, *artificial*, mas então não nos ocupemos das emoções, vamos deixá-las livres, que circulem à vontade para que sejam apenas sentidas, como fazia Decroux, que não se ocupava de emoções, mas de arte. Elas são por demasiado subjetivas e mutáveis para embasarmos nossa arte sobre elas. Seria como tentar construir um edifício sobre um terreno de areia movediça.

A arte, vale lembrar, é do domínio do *fazer* e pede um manuseio de instrumentos objetivos, materiais, operativos. Lembremos mais uma vez Stanislavski: "Não podemos lembrar os sentimentos e fixá-los. Nós só podemos lembrar a linha das ações físicas" (Toporkov, s.d., p. 173). Assim, as bases de nosso edifício não podem ser as emoções ou os sentimentos. Há de se construir parâmetros objetivos, corporeidades, e assim permitir que as emoções se movam provocando sensações musculares que serão então *sentidas* e *vividas* pelo ator. Agindo dessa forma, podemos entrar em contato com universos muito além do das emoções, com a "memória muscular" (Stanislavski, 1980, p. 371), o "corpo-memória" (Grotowski, 1969), ou a "corporeidade antiga" (Grotowski, 1988) no sentido de passada, do passado longínquo. Não devemos, no meu entender, sequer definir as emoções, sob o risco de "matá-las". Devemos encontrar parâmetros técnicos objetivos para que o ator possa se abandonar às estranhas e misteriosas sensações provocadas por algo que se move nele, que é *acordado, dinamizado*, e o remete a imagens muitas vezes longínquas e cruéis. Talvez assim atores e espectadores vivam realmente algo de significativo e sintam realmente emoções e não algo forjado, provocado, que de emoção só guarda o nome.

Stanislavski entendeu isso no final de sua vida e passou então a insistir sobre o método das ações físicas, como instrumento objetivo e operativo com o qual se poderia de fato construir as bases da arte de ator.

A outra questão cultural que vem da formação clássica e tradicional dos atores ocidentais é a *improvisação*. Do latim *improvisu*, é literalmente a ação do improviso. No teatro ocidental, ela é muitas vezes fonte de criação. Para *criar*, o ator improvisa. Mas "criação" e "improvisação" são muito diferentes. Exemplo: eu improviso a ordem das palavras à medida que as escrevo. Mas não existe nesse caso a *criação* de palavras, de um vocabulário. Evidentemente pode ocorrer de eu inventar palavras novas, inusitadas, no momento em que escrevo. Isso faz parte, é a exceção que confirma a regra. Mas, quando improviso a ordem das palavras, não as estou criando.

A improvisação tal como é trabalhada comumente pelos atores ocidentais é "livre", desprovida de regras restritivas; ela busca a realização do indivíduo, a livre e plena expressão de sua pessoa, a criação de cenas, de personagens. Ela trabalha com a noção de *jogo*, de *brincadeira*. O grande problema é que esses conceitos são executados de uma tal maneira que não buscam um contato real mais profundo com energias potenciais do ator, mas o simples expurgo de desejos, de sensações, de pequenas "genialidades". A improvisação, aqui, não aparece como uma *busca* de algo "esquecido", "desconhecido", de fontes primitivas de energias, de se dinamizar energias potenciais, de dar forma à vida, mas como um alívio de tensões, a exibição do conhecido, da inteligência, da "criatividade"; a busca do revestimento, da máscara que melhor esconde, que melhor disfarça, que melhor camufla.

Se pensarmos na *commedia dell'arte*, um teatro de improvisação, temos atores com "partituras" corpóreas, suas *ações físicas eram* extremamente codificadas. Eles não improvisavam as ações dos personagens, mas a *seqüência* dessas ações. As ações de um Arlequim eram muito diferentes das de um Pantaleão. O ator que representava o Arlequim, por exemplo, não improvisava *o Arlequim*, mas *com* o Arlequim. A improvisação, nesse caso, era a mistura dos códigos e não sua criação, tal qual fazemos com nossa língua natural. Não inventamos nem criamos palavras novas a cada instante, mas *improvisamos* seqüências. Grotowski diz que uma improvisação só pode existir no interior de uma estrutura definida, como no *jazz* (Richards, 1993, pp. 30-34).

Para Carlos, todo esse universo era novo. Mas ele teve a coragem de enfrentá-lo e a disponibilidade e generosidade de realmente buscar, abandonar-se à difícil busca à qual nos havíamos proposto. Carlos não improvisou, nem tentou me mostrar sua "competência" em "viver emoções". Lembro-me que ele repetidas vezes me dizia: "não sei o que fazer. Devo improvisar?" E eu lhe dizia que não, que deixasse acontecer, que deixasse seu corpo guiar as ações, que não pensasse, não premeditasse, simplesmente cedesse ao louco e delirante universo das sensações físicas e musculares, permitindo que seu corpo desse forma às suas energias. "Não improvise. Faça! Deixe as emoções fluírem, não as provoque nem as freie, não se ocupe delas. Simplesmente vivencie e sinta. Permita-se penetrar neste desconhecido."

A hiper-tensão, o fio de Ariadne*

Não substituir o espaço vazio por esquemas antigos, conhecidos. Buscar o que é da pessoa. Traspassar os estereótipos e ir além. Não negar o deserto, atravessá-lo, perpassá-lo, encontrando a vida do outro lado. Não se iludir com as *miragens* que a secura e a sede provocam, fruto do desejo ardente de encontrar algo, um caminho, uma vereda que seja. As *miragens* são perigosas, enganosas.

---

* Apesar de a palavra ser grafada normalmente sem hífen, manteve-se aqui o sinal para diferenciar esta técnica da doença de mesmo nome, distinção pretendida pelo autor. (N. do E.)

Palavras poéticas e fáceis, tarefa difícil

O importante nesta situação é estar atento e *saber ouvir*. Às vezes, a luz pode estar em um detalhe que, de tão pequeno, escapa nos despercebido. Qualquer feixe de luz deve ser seguido e, se for falso, ilusão, voltamos ao ponto de partida. E isto deve ser feito repetidas vezes até se encontrar algo significativo, um lume que guie, um "fio de Ariadne".

Assim caminhamos até surgir a "hiper-tensão". Antes de tentarmos entender o que se esconde por trás desse termo, vejamos a primeira anotação que fiz em meu caderno no dia em que conversei com Carlos após uma longa sessão de trabalho:

> *3ª feira* — De um comentário sobre a tensão (crispação) muscular do Simioni durante as representações e construção do personagem, coloquei a seguinte questão: *"não será esta crispação devida a uma insegurança e falta de domínio das imagens emitidas pelo corpo?"* Segundo este raciocínio, ele crispa (hipertensiona) o corpo como meio para preencher o espaço vazio criado pela falta de domínio e controle das imagens que seu corpo emite, o que lhe causaria insegurança (Caderno de notas, 1985).

A partir disso começamos a trabalhar sobre as tensões do corpo, a múltipla variação dessas tensões, que podiam ir desde o extremamente tenso até o sutil e delicado. Como o ponto de partida deste estudo foi a hiper-tensão,demos este nome ao treino.

Começamos por tentar entender, na prática, o conteúdo dessas tensões fortes vividas por Carlos. Ele tensionava ao máximo que lhe era possível cada um de seus músculos, tentando percorrer todo o corpo. Não era uma "crispação", ou seja, uma forte tensão bloqueada, mas uma forte tensão que "passeava" pelo corpo, pelas musculaturas.

Portanto, a hiper-tensão era um trabalho em movimento constante. Criamos uma espécie de treinamento *energético* com a hiper-tensão: Carlos tensionava ao máximo, exaustivamente, não se rendia à facilidade e explorava este universo por longuíssimos períodos de tempo. Na exaustão ele tinha a sensação de haver "limpado" seu corpo: novas energias surgiam, trazendo variações de tensão; sua pessoa ficava mais transparente, vulnerável.

Nessa nova situação surgiram novos elementos. A distância corpo-pessoa era cada vez mais diminuta. A presença do físico, do corpo, provocada pela hiper-tensão, era indubitável e inevitável. Os impulsos mentais eram imediatamente corporificados; os impulsos físicos ecoavam imediatamente na pessoa. Era difícil discernir o que vinha de onde. Aliás, não nos interessava esse tipo de entendimento. O que nos importava era justamente a plenitude no fazer decorrente da conexão, do contato entre o corpo e a pessoa. Não nos interessavam as possíveis interpretações, leituras psicológicas, sociais ou culturais, mas simplesmente a fluidez orgânica entre a pessoa, seu corpo e o fazer artístico.

Quando Carlos tentava "entender" o que estava fazendo, eu o impedia e assegurava, assim, a "proteção" do material que resultava desse fazer de qualquer interpretação. Era importante que ele encontrasse a liberdade de criar. A liberdade real de uma criação, que "conversasse" com seu ser, que o deixasse emanar, sem vergonhas ou pudores.

Algumas regras foram naturalmente se delineando:

1) Não pensar com a razão; *fazer* com o corpo.
2) Nunca interpretar o que se está fazendo, sentindo, vivenciando. Não associar o que se vivencia no treinamento a problemas ou dificuldades pessoais de ordens diversas, emotivas ou psíquicas. Não tentar entender problemas pessoais por meio do trabalho. Estamos fazendo arte, não terapia.
3) Ter sempre presente que estamos fazendo teatro. Portanto, o que se vivencia com o corpo deve ser *projetado, ampliado, dilatado*. Deve-se dar, grande e generosamente.
4) Jamais parar o trabalho quando invadido por emoções fortes. Sempre jogá-las no próprio trabalho, projetando-as com o corpo.

Essas regras foram fundamentais. Na época, elas surgiram do próprio trabalho. À medida que avançávamos, eu ia entendendo a importância de delimitar o "campo de nossa cultura" para protegê-la. O que se configurava como "não-cultura", como algo que não colaborava para a criação artística, e se apresentava como *ruído* era colocado à margem do trabalho.

Hoje, a primeira regra me remete a Stanislavski:

> Quando o ator está relutante em mostrar seu desejo, quando, ao invés, ele hesita em criar e começa a pensar muito, ele é como um cavalo que bate a pata no mesmo lugar por lhe faltar forças para puxar sua carga. Para atuar sem inibição, o ator não deve marcar passo, mas se empolgar com a ação. Se quer atuar, tem que atuar corporeamente. Ação vem do desejo *[the will]*, da intuição; discussão vem da mente, da cabeça. O propósito do meu sistema é abrir os caminhos da criatividade da natureza orgânica do ator, especialmente naqueles momentos nos quais nada acontece direito (Toporkov, s.d., p. 159).

A terceira regra me lembra Decroux: "*O grandioso é fisicamente grande*. Se numa obra de arte a grandeza (*grandeur*) física não é causa da grandeza moral, ela é condição. O grande não é sempre grandioso, mas o grandioso é sempre grande." (Decroux, 1963, p. 89).

Afastar qualquer leitura, tradução, interpretação do que se estava fazendo e ampliar para mostrar aos espectadores, o *dar grande e generoso*, foi fundamental no andamento deste trabalho. Hoje, Carlos ressalta sua sensação física do "rasgar" do corpo, o dilacerar das contradições musculares de movimentos opostos, o peso de seu corpo nos pés e a força dos pés para não perder o equilíbrio. Estes comentários remetem novamente a Decroux:

> O mímico é o ator dilatado (p. 66).
>
> Tem-se de sofrer para ser belo (comentário feito com freqüência em classe).

> É no desconforto que o mímico está no conforto (p. 73).
> Sem expor aqui todos os mandamentos de nossa estética, eu posso dizer que quase sempre a obediência a estes últimos requer a faculdade de se manter em equilíbrio instável (Decroux, 1963, p. 168).

O "buraco negro"

Embora a hiper-tensão, como o desabrochar de uma planta selvagem, começasse a ocupar o espaço que havíamos tão ardorosamente "limpado", a sensação do *vazio* permanecia. Não o vazio de *o que* ou *como* fazer, que começávamos a encontrar, mas o do pensamento. Eu persistia numa premissa: que não fosse ele, Carlos, quem conduzisse o movimento, mas o movimento que conduzisse a si mesmo. Lembrava-me de uma estranha colocação de Decroux durante uma sessão de *improvisação*: ele nos pediu que trabalhássemos o movimento como uma "ereção muscular"; não se devia pensar, mas deixar os músculos cantarem, e esta melodia, como a ereção, chegava e desaparecia sem que pudéssemos saber como nem por quê... Na saída da aula, naquele dia, Decroux me chamou à parte e me disse: "Tu sais mon petit, j'ai l'impression qu'il y en a, là, du fondement dans notre art..."

Carlos usava uma imagem para esse vazio da mente: um buraco negro:

> A Hiper-tensão acentuava a minha presença física do corpo, o estar ali presente e habitando aquele corpo dirigia minhas energias e atenção para ele. Isto fez com que o universo mental, intelectual, as imagens, ficassem num segundo plano. O fato de eu não ter que me preocupar com o que fazer, qual deveria ser a próxima ação, o fato de eu não ter que fazer algo, mas simplesmente me abandonar às estranhas sensações daquelas tensões musculares, me permitiu não pensar e deleitar-me, abandonar-me às sensações do corpo, físicas e musculares pela primeira vez em 25 anos...
> Não partir de improvisações com imagens preestabelecidas, com emoções já vivenciadas, recordações emotivas, também foi importante. A Hiper-tensão permitiu preencher o "vazio" com algo diferente, possibilitou adentrar em níveis mais profundos de minha pessoa. O "negro" abriu espaço para um contato com energias mais profundas. Do contrário eu estaria protegido por um véu de experiências já vividas, coisas conhecidas e sabidas, e sobre este universo consciente, faria improvisações como se fosse, ou sentisse, tais coisas. Seria trabalhar sobre emoções que não estariam ali de fato. O "se mágico" (se eu fosse fulano, se eu vivesse tal coisa), permite ao indivíduo ser o que ele não é na vida, mas isto para um ator é uma grande máscara. Ele acaba por se proteger de si mesmo; não precisa entrar em contato consigo, pois não é ele quem está agindo assim: é o que ele seria se ele fosse fulano ou beltrano...
> O trabalho que fizemos, a Hiper-tensão e este "buraco negro", me permitiu pela primeira vez trabalhar com o que eu era e estava sendo e sentindo naquele momento preciso (Carlos Simioni, Caderno de notas, 1994).

Mais tarde, estudando Stanislavski, encontrei a seguinte passagem na qual ele reforça a importância do contato consigo mesmo:

> No trabalho devemos sempre começar de nós mesmos, de nossa própria qualidade natural, e então continuar seguindo as leis da criatividade. [...] A arte começa quando não existe papel, quando existe somente o "eu" numa dada circunstância da peça. Se "nos perdemos no papel" é porque estamos olhando o papel desde fora, estamos copiando-o [...]. O ator realmente atua e vive seus próprios sentimentos: ele toca, cheira, ouve, vê com toda a *finesse* de seu organismo, seus nervos; verdadeiramente atua com eles. [...] Meu método ajuda o ator a se fascinar pelas sensações do momento (Toporkov, s.d., pp. 156-157)

Stanislavski não diz que o fim da arte, seu objetivo, seja nossa pessoa, ou a expressão do ser do ator. Este é, para ele, o *ponto de partida*. Ele não vai contra os sentimentos, ou as emoções, mas nega que a "memória emotiva" possa ser a base do trabalho do ator. Fala em *ações físicas*, em não atuar, mas executar a linha das ações físicas (Toporkov, s.d., p. 89), em corporificação orgânica (p. 101), na impossibilidade de se fixar sentimentos (p. 173), na importância das *sensações do momento*, do ser *verdadeiro* e *sincero* no momento em que se atua.

Aos poucos Carlos foi se acostumando com esta nova realidade que o trabalho lhe trazia. Foi adquirindo o que Copeau chamou de "segunda natureza", pois a hiper-tensão começava a ser como sua nova identidade profissional. Ele agia com ela como se aquilo fosse sua língua. Acostumou-se com este novo estado de uma tal maneira que podia então "ficar à vontade", como se "em casa".

Imagens começaram a surgir neste escuro do *buraco negro*. Imagens fortes e muitas vezes cruéis:

> O universo das imagens eram aqui substancialmente diferentes das em que eu navegava antes. Elas surgiam como se propulsionadas por algo de muito profundo, do inconsciente. Vinham com o corpo, ou seja, no momento em que o corpo "se formava", tomava uma atitude, uma posição determinada. Era como se houvesse uma interseção entre ele e a imagem, algo de instantâneo, de não pensado, de orgânico. As posições do corpo começavam então a se associar a estas imagens fortes, muito fortes (C. Simioni, Diário de trabalho, 1986).

Como se vê, não era Carlos quem imaginava algo e então agia fisicamente, mas, ao contrário, era seu corpo, seus movimentos que *acordavam* imagens profundas. Comecei a confirmar que, de fato, estávamos dinamizando *energias interiores profundas*. Visto que isto que chamo de *energias interiores profundas* eram na realidade elementos com um teor humano considerável, o que significa a exposição de fragilidades, de segredos pessoais, passou a ser de fundamental importância protegê-los. Uma da maneiras de proteger fatores dessa ordem é privá-los de toda e qualquer interpretação de ordem psíquica, evitar associações. Temos de lembrar que este trabalho não visa a uma terapia, mas à criação artística. Se permitimos que tais fatores profundos sejam *lidos* e interpretados do ponto de vista psíquico e emotivo, corremos o risco de desencadear um processo que pode impedir a continuação do contato com tais elementos profundos. Portanto, não importava *o que* Carlos pensava, mas *como* tudo isto se operacionalizava por meio de seu corpo, como isto se articulava e em que medida significava uma alteração qualitativa de seu trabalho. Era preciso que esta relação mais profunda fosse mantida, que não recuássemos por medo, ou por comodismo.

Atualizando a memória

À medida que avançávamos no trabalho, mergulhávamos nas profundezas de Carlos. Cada vez mais, mexíamos com nossos medos, inseguranças, fragilidades e incertezas. Digo "nós", pois evidentemente eu não saía ileso desse processo. Quanto mais profundo, mais medo, e quanto maior o medo, mais necessitávamos de coragem, pois o risco tornava-se cada vez maior.

> 10/05/86 — Sábado.
> Simioni me chamou à parte para conversarmos. Disse-me que estava com medo do que podia ocorrer no seu treino pessoal. O trabalho tinha acordado nele memórias de vivências antigas, uma espécie de retrocesso emocional corpóreo-muscular. Ao ouvir e buscar cores diferentes nas tensões musculares, ele encontrou posições e atitudes com determinadas tensões que lhe provocaram fortes emanações emocionais ao trazer-lhe de volta lembranças de sua infância. Desde então, Simioni vivencia um estranho processo: o trabalho acorda-lhe memórias distantes, remotas (L. O. Burnier, Caderno de notas, 1986).

O problema levantado por Carlos era importante. Quanto mais se avança no desconhecido, mais se acordam temores e inseguranças. Portanto, o medo era um componente normal diante do qual não podíamos nos acovardar. No entanto, ele existia, era real e levantava consigo questões referentes aos riscos que corríamos com este trabalho. Ele poderia ser traduzido pela questão: será que estamos no caminho certo e devemos continuar, ou estamos num franco e irreversível processo de enlouquecimento, perda da razão? As imagens, as memórias despertadas pelo trabalho, em Carlos, eram realmente muito fortes e significativas. Não tínhamos diante de nós elementos "importantes", coisas cuja importância compreendêssemos e percebêssemos. Não. Tínhamos elementos vitais que surgiam com uma força selvagem propulsora de vida. O que estava em risco não eram teorias teatrais ou metodológicas, mas a vida de Carlos. Por outro lado, se diante desses fatos parássemos o trabalho, haveria um retrocesso, um *acovardamento* diante de elementos que de fato eram *vitais*, de fato eram energias potenciais que estavam sendo dinamizadas. Parar seria aceitar a arte como algo que atinge a epiderme, mas não o âmago do ser, pois, quando atingimos níveis mais profundos de nosso ser, paramos, e junto pára a nossa arte.

Buscávamos qualidades distintas das tensões, naquela época. Após o início de um trabalho vocal (descrito mais adiante), começamos a buscar diferentes "cores" para os movimentos. Era como se as tensões "acendessem" luzes, como se o calor emanado irradiasse e se propagasse pelo espaço como vibrações de luz. Começamos, então, a explorar as diferentes qualidades dos movimentos associando-os com cores. Quando Carlos me expôs sua preocupação, eu lhe disse que era um bom sinal: estávamos realmente atingindo níveis profundos de sua pessoa, acordando algo desconhecido, "esquecido" e remoto. E isso era uma das coisas mais ricas que o trabalho poderia trazer-lhe, pois a arte tem sentido na medida em que nos possibilita atar contato com coisas realmente significativas para cada um de nós. Lembrei-me de Artaud:

> O teatro só poderá voltar a ser ele mesmo, isto é, voltar a constituir um meio de ilusão verdadeira, se fornecer ao espectador verdadeiros precipitados de sonhos, onde seu gosto pelo crime, suas obsessões eróticas, sua selvageria, suas quimeras, seu sentido utópico da vida e das coisas, seu próprio canibalismo se desencadeiem num plano não suposto e ilusório, mas interior (Artaud, 1984, p. 117).

As imagens acordadas em Carlos pelo trabalho das tensões musculares poderiam assumir esta dimensão "artaudiana" e ser a mola propulsora da criação, os precipitados de sonho num plano não suposto e ilusório, mas interior. Anos mais tarde, tive acesso a um texto de Grotowski, "performer", no qual ele fala sobre a importância da memória no trabalho do ator:

> Aquilo do qual me lembro.
> Um dos acessos à via criativa consiste em descobrir em si mesmo uma corporeidade antiga à qual estamos religados [interligados, *relié*] através de uma relação ancestral forte. Não nos encontramos então no personagem, nem no não-personagem [...].
> Com o penetrar [*percée* = atravessar, perfurar] — como no retorno de um exilado — podemos tocar algo que não está ligado às origens mas — se ouso dizer — à *origem*? Creio que sim. A essência está por trás da memória? Não sei. Quando trabalho muito próximo da essência tenho a impressão de atualizar a memória. Quando a essência é ativada, é como se potencialidades muito fortes se ativassem. A reminiscência pode ser uma destas potencialidades (Grotowski, 1988, p. 56).

Embora Grotowski esteja se referindo, neste texto, a uma memória *"ancestral"* e a um tipo de pesquisa específico, o trabalho de Carlos estava reativando memórias antigas. Não buscávamos propriamente elementos "ancestrais", mas tampouco deixávamos de buscá-los. O trabalho por si só reativava memórias longínquas, bastante remotas. As imagens e sensações eram profundas, e por isso tínhamos a sensação de *"atualizar a memória"*. O momento não era de *fixar*, mas de explorar, de abandonar-se.

> Ele falava sempre destes momentos do trabalho como de momentos de "graça"; nos quais se começam a ativar as fontes, os recursos profundos de uma pessoa, nos quais cada um de seus movimentos fica como circundado de ligeireza. Quando a "graça" aparece, não se deve interromper, diz Grotowski. Não é este o momento de estruturar, de trabalhar sobre as ações físicas, não é ainda o momento de fixar as ações, pois se o fizer, pode-se transformar o desconhecido que está surgindo em algo de conhecido. [...] O momento de fechar a estrutura é o instante no qual o desconhecido já apareceu plenamente, antes dele perder sua força inicial: aí deve-se fechar (T. Richards, 1993, p. 79).

O contato com esses textos de Grotowski, ocorrido anos mais tarde, mostrou-me que minha intuição estava correta quando orientei Carlos a não parar e, ao contrário, continuar buscando mais fundo em si.

Da hiper-tensão para...

A hiper-tensão determinava movimentos lentos. O ritmo das ações era lento e contínuo, em *ralenti*, diria Decroux. As tensões passeavam pelo corpo desfrutando de cada pequeno momento, de cada feixe muscular. Elas iam *recolhendo* ou *acordando* sensações que se tornavam cada vez mais profundas. Comecei a perceber que Carlos passava de um movimento a outro como uma nuvem passa de uma forma a outra, numa continuidade diluída que navegava pelo ar. Aliás, seu trabalho evocava um tufão, ou as águas profundas do mar. Isto talvez devido à Hiper-tensão: "A hiper-tensão é a âncora que me impede de voar" (C. Simioni, Diário de trabalho, 1986). Observando este fato, percebi que corríamos um risco: o de nunca terminar por completo um movimento e, portanto, não extrair dele todas as suas possibilidades. Assim, comecei a intervir no trabalho.

Pedi que ele fizesse o movimento até o fim, antes de transformá-lo em outro. Que encerrasse o caminho iniciado pelo primeiro e somente depois buscasse novos rumos. E por "acabar o movimento" eu queria dizer esgotar *todas* e absolutamente todas as possibilidades de o corpo se adaptar, com o intuito de permitir que um movimento chegasse a seu término, sua conclusão. Para confirmar se um movimento havia ou não acabado e para impedi-lo de transformar-se em outro antes de seu real término, pedi que ele fizesse uma parada ao final de cada movimento, criando um ritmo de movimento-*stop*-movimento-*stop*.

Essa simples parada introduziu dois novos campos de trabalho: o da ação na imobilidade e o dos impulsos. No primeiro caso, constatei que corríamos o risco de congelar o fluxo de vida, acarretando, assim, uma mecanização do movimento. Pedi, então, a Carlos que, num primeiro momento, simplesmente parasse para pontuar o final do movimento e, num segundo momento, trabalhasse o início do próximo movimento ainda no *stop*. Era como se o espírito da coisa fosse antes, e o corpo depois. Isso gerou uma "parada dinâmica" extremamente interessante, que novamente me remetia a Decroux: "É a imobilidade móvel, a pressão das águas sobre o dique, o vôo parado da mosca retida pelo vidro [...]. Assim como tensionamos um arco antes de mirar [...]. A imobilidade quando ocorre é um ato apaixonado" (Decroux, 1963, pp. 71 e 105).

As paradas no final de cada movimento introduziam uma espécie de "pontuação" muito propícia para se trabalhar os impulsos. O fato de lhe pedir que começasse o próximo movimento sem permitir que o corpo acompanhasse criou uma *in-tenção* física propícia para a explosão posterior do *impulso*.

Esta exigência, bastante rígida, levou-nos a descobrir que a adaptação do corpo significa uma capacidade natural e orgânica de ele criar oposições compensatórias, de equilíbrio, de articulação, ou de musculatura. Foi assim que penetramos um novo tema: o da *oposição*. Exploramos diversas "oposições compensatórias". Cada uma delas abria caminho para novas buscas, novas relações interiores, novos contatos e novas ações físicas. Um trabalho bastante extenso de busca, de aprofundamento e de aperfeiçoamento constante.

Toda essa busca nos levou a um alargamento considerável do *léxico* das ações de Carlos. Ao trabalhar cada ação visando a seu aperfeiçoamento, "polimento" e "limpeza", começamos a distinguir matizes diferentes, sutilezas que as diferenciavam. Detectar e distinguir essas diferenças nos levaram à codificação. Para melhor guardá-las, eram nomeadas, e suas principais características eram anotadas.

Desse modo surgiu na hiper-tensão uma diversidade de variantes que deu origem a diversas ações que foram codificadas; da hiper-tensão surgiu uma série de outras matrizes,como a tensão contínua, o "Proust", as máscaras etc., enumeradas no quadro "Lista de ações codificadas do ator Carlos Simioni", apresentado nos anexos. Cada uma dessas ações foi longamente trabalhada, explorada e "polida" por nós, num verdadeiro trabalho de artesão.

Obviamente esta percepção mais técnica do trabalho significava já um segundo momento de nossas pesquisas. Se pensarmos nos dois tipos de treinamento que propusemos no início, o "energético" e o "técnico", fica claro que o momento de "expurgo" deu lugar a um de "criação", que começava aos poucos e, seguindo uma organicidade que lhe era própria, foi preenchido por um novo momento de "aprendizado técnico", o que Grotowski chamava de *fixar as ações físicas*. Não aprendíamos, no entanto, algo de fora, mas de dentro. Aprendíamos a aprender, como coloca Eugenio Barba, e isso à medida que fazíamos.

O pêndulo que oscila entre a vida e a técnica

Um dado, no entanto, para o qual sempre estive alerta era o de não mecanizar e perder assim a vida que alimentava o que fazíamos. Portanto, embora já trabalhando com elementos bastante precisos e técnicos, por diversos e longos períodos eu deixava Carlos à deriva, para que ele pudesse degustar, buscar, mergulhar no universo incerto e não sabido de seus movimentos. Para que levar um movimento até o fim se ele nada significa para o ator? Para que ir até o fim de um movimento, entrando em posições desconfortáveis e dolorosas, se ele não *acorda*, não entra em contato com nada da pessoa do ator, não dinamiza suas energias potenciais? Um movimento, ou uma ação, no contexto deste trabalho, só tem razão de ser se acordar a "memória muscular, esta memória que é tão forte no ator" (Stanislavski, 1980, p. 371).

Um diretor, quando trabalha um ator (e não somente uma peça), deve sempre estar atento a um conjunto de elementos que lhe permitam detectar não só as dificuldades e facilidades do ator, mas sobretudo como este ator se relaciona com elas. Ele também deve estar atento a *quando* e *como* um ator consegue emanar uma certa qualidade de energia, de *vibração;* à qualidade de *vida* de uma determinada ação, em que *momento* e *como* este processo acontece.

Para Stanislavski, a qualidade de ser "verdadeiro" e "sincero" era fundamental: "A habilidade de ser sincero em cena — isto é o talento" (Toporkov, s.d., p. 158). Sua busca pode ser resumida em como representar mantendo uma qualidade de vida em cena, como, por processos específicos desta "técnica de corporificação" (Toporkov, s.d., p. 196), recuperar e manter essa qualidade de vida, essa organicidade. Por isso, para ele, a *linha das ações físicas* era da maior importância. A busca de Grotowski também residia neste preciso espaço entre a vida e o artifício: como, através de um fazer estruturado e fixo, reencontrar o fluxo de vida. O paradigma da arte de ator está precisamente entre esses dois pólos. Perdê-lo de vista é como parar o sino da igreja: se não tocar, não vibrar, não chamar os fiéis, perde o sentido.

Na tentativa de conciliar a necessidade de trabalhar as ações com a de entrar em contato cada vez mais profundamente com a pessoa de Carlos, resolvi "limpar" suas ações. Por "limpar" as ações, entendo retirar uma série de pequenos fatores "poluentes", que se apresentam como *ruídos* na informação, impedindo o fluir translúcido das energias e das próprias ações. A "limpeza" tem o objetivo preciso de permitir que a ação irradie plenamente a sua *presença.*

Para manter suas energias em estado de alerta, para mantê-las *acordadas* e *dinamizadas,* eu intercalava os comentários e as minhas propostas com longos momentos de silêncio, nos quais Carlos não sabia se, em minha opinião, o que ele fazia era "bom" ou "ruim". Isso muitas vezes durava dias. Quando ele me perguntava: "o que faço?", eu respondia novamente: "não sei, faça". Era como lembrar o início, trazer à tona, em seu corpo, que o mais importante, a premissa, era o estar íntegro, abrir os canais de comunicação entre seu corpo e sua pessoa, estar vivo, vivendo um processo dinâmico real e sincero, que vivificava suas energias. Em outros momentos, quando percebia dificuldades, ou características específicas que impediam o fluir orgânico de suas energias ou, ao contrário, que ajudavam nesse fluir, então trabalhava este elemento, *limpando* ou *modelando* com ele o seu fazer.

> O trabalho mexeu profundamente comigo. O fato dele dinamizar energias interiores abria caminho para universos mais profundos. Eu entrei em contato com meu corpo, músculo por músculo, com cada órgão, pesquisava todas as possibilidades de tensões, da mínima e sutil à forte e vigorosa. Ter permitido que emoções, sensações, imagens profundas surgissem, foi fundamental. No entanto, o trabalho avançou de uma tal maneira que até estas sensações e imagens chegaram a um desgaste, como se atingissem seus limites, seu ponto final. Isto projetou o trabalho para uma outra dimensão: a da energia. Começava a se configurar como uma espécie de "*dança das energias*"; como elas passeavam pelo corpo; quais os canais pelos

> quais saíam sem se esvair, sem se perder; como dançavam dentro e ao redor do corpo; como extrapolavam e invadiam a sala; como explodiam e "perfuravam" o espaço físico. Atingi assim um novo limite, que eu explorei e procurei ir além, avançar para o ilimitado. Era como se eu atingisse uma dimensão espiritual no trabalho. Tenho a impressão que a *espiritualidade* é a busca de um sentido... (C. Simioni, Diário de trabalho, 1987).

Carlos sabia como gerar, como projetar a energia e que seu corpo era como uma luz que acendia e se propagava em todos os sentidos. Mas não sabia como direcioná-la, como manipulá-la no espaço e no corpo. Ele não tinha controle sobre essa luz, não entendia como poderia transformá-la em feixe de luz para direcioná-la no espaço.

A voz do corpo (ou a melodia dos músculos)

Carlos era tímido e desconhecia as possibilidades e a verdadeira potência de sua voz. Sua presença vocal não correspondia à sua presença física, que era muito maior, salvo em alguns momentos. O trabalho sobre as tensões físicas não estava expulsando o ar livremente, produzindo, assim, uma voz forte, limpa e tão irradiante quanto seu corpo. Ele estava, ao contrário, criando uma certa tensão que poderia ser nefasta para as cordas vocais. Tínhamos um verdadeiro "problema"...

Abaixo transcrevo as anotações de trabalho feitas em uma sessão na qual, tentando encontrar caminhos para o treino vocal de Carlos, acabei por encontrar outros elementos que foram importantes em seu trabalho:

> Domingo, 08/09/85
> Pedi ao Simioni para começar seu treinamento pessoal e fiz interferências:
> * determinei os movimentos de tensão e de "dis-tensão" [relaxamento];
> * de uma hiper-tensão total do corpo que eu pedi, fui eliminando uma série de tensões que julgava desnecessárias, até deixar somente uma tensão: no centro do corpo, na região da cintura;
> * usei uma primeira imagem: esta tensão interior na cintura era como um "botão abotoado" — deixei ele explorar esta imagem por algum tempo;
> * usei uma segunda imagem: envelopando este botão havia uma "bola de borracha" — deixei ele explorar;
> * nova imagem: esta "bola" é flexível e respira aumentando e diminuindo;
> * ela irradia "luz" que sai por partes precisas do corpo;
> * pedi que a partir desta imagem, e com movimentos corpóreos, ele emitisse sons vocais;
> * pedi que ele omitisse os *sons vocais*, mas mantivesse a sensação da vibração vocal projetando-a nos movimentos;
> * que ele "guardasse" os movimentos e projetasse a voz;
> * que omitisse a voz e projetasse sua vibração nos movimentos;
> * que explorasse livremente ora o movimento sem a voz, ora a voz sem o movimento (L. O. Burnier, Caderno de notas, 1985).

A maneira como trabalhamos sobre as imagens, neste caso, era particular. Elas não eram usadas como algo que deveria ser imitado o tempo todo. As imagens que eu propunha serviam como ponto de partida que delimitava um conjunto de sensações físicas precisas, que Carlos trabalhava em seguida. Exemplo: a imagem do *botão abotoado* determinava uma tensão no interno do corpo localizada na região da cintura. Carlos, a partir da imagem, encontrava essa sensação e trabalhava sobre ela e não mais sobre a imagem, que não só podia não existir mais como podia se transformar com o decorrer do processo. Ele, portanto, não tentava *imitar* as imagens, mas usá-las para precisar com maior exatidão as sensações físicas sobre as quais trabalharia em seguida.

Não consegui resolver naquele momento o problema da voz de Carlos, mas encontrei algo novo. Este trabalho trouxe toda uma outra qualidade a seus movimentos. Eles se ampliaram (se dilataram) de uma maneira sutil, mas perceptível. Fazer o *"canto do movimento"*, como chamei na época, levava-o a uma qualidade vibratória muito diferenciada. Os feixes musculares funcionavam como as cordas de um violino que, como dizia Decroux, continuavam cantando mesmo quando o movimento do arco era imperceptível para os espectadores. Os movimentos no espaço criavam atritos entre os feixes musculares ao se tensionarem ou relaxarem, e desse atrito surgia a música "cantada" pelo movimento. Eu pedia a Carlos: "Cante a melodia de seus músculos".

O corpo da voz (ou o músculo da melodia)

Nosso trabalho vocal propriamente dito só foi desenvolvido mais tarde. As perspectivas que o trabalho acima descrito abriu nos levaram a nos concentrar nesta veia por algum tempo.

Aos poucos, Carlos e eu estávamos criando uma *linguagem* própria e uma *metodologia* também particular de trabalho, com uma identidade que começava a se delinear. Cada vez mais eu me distanciava de meus mestres e escutava o que tinha diante de mim. Guardava o elo profundo criado com os anos de trabalho com eles. Eu não treinava Decroux, mas "conversava" com ele quase todos os dias. Não fazia sua técnica, mas novos caminhos se abriam diante de mim, e eu os seguia. Quando via o trabalho de Carlos e percebia que algo "não funcionava", perguntava-me o porquê, tentando perceber a mecânica interna, a organicidade interior. Notava que faltava, por exemplo, uma contradição, ou que vários órgãos participavam ao mesmo tempo do mesmo movimento, e assim por diante. Então, eu usava imagens, como vimos, criava *contraintes*, constrangimentos, situações desconfortáveis ou difíceis. Mas sempre tentava encontrar uma maneira prática de levar Carlos a encontrar o que lhe faltava.

No que tange ao trabalho vocal em especificamente, orientei Carlos num sentido muito autodidata: que ele descobrisse por si mesmo as possibilidades de sua voz. Evidentemente fizemos isso "usando" de seu treinamento pessoal. Pedi-lhe que começasse seu treino concomitantemente com a emissão de uma vibração vocal contínua. E esperei para ver o que ocorria. Como a emissão vocal não variava tanto de qualidade quanto as tensões musculares, pedi que criasse uma espécie de *melodia livre* ao mesmo tempo em que as tensões fossem acontecendo, algo que *acompanhasse*, ou que tivesse o mesmo *cheiro*, a mesma *vibração* que os movimentos. Um universo novo começou a se delinear diante de nós. Às vezes parecia que a voz de Carlos queria arrebentar a sala, quebrar os vidros; outras vezes, que conversava com um amigo ao lado.

A cor de sua voz, no entanto, não variava muito. Ela era possante e forte ou delicada e fraca, mas era a mesma voz, uma vibração similar. Tentei ficar mais atento e descobrir os momentos sutis e passageiros nos quais se operasse uma alteração qualitativa dela. Esse é um trabalho realmente sutil e difícil. O ator está empenhado no seu fazer. É importante para o próprio bom funcionamento do trabalho que assim seja. Portanto, ele não está atento a esses pequenos e sutis momentos (e nem poderia estar). Quando eles acontecem, são em geral sorrateiros. É um momento muito preciso, fugaz. Um segundo. Isso dificulta muito a fixação desses momentos. Captá-los com os ouvidos é fácil, mas no corpo do ator é extremamente difícil e delicado.

Aos poucos fomos encontrando variações na voz de Carlos. Tentávamos recuperá-las, fixá-las. Numa primeira instância, a voz vinha livremente, mais ou menos projetada, mas era em geral um som contínuo. Depois eu lhe pedia que introduzisse uma melodia, ou um *gromelô*. O *gromelô* é uma *"língua inventada"*, ou seja, um conjunto de sons articulados que não significam nada, mas imitam uma língua, o japonês, o inglês. O termo foi inventado por Dario Fo, que em seus espetáculos se diverte em imitar línguas diversas. A partir dessa idéia do *gromelô*, começamos a criar *línguas pessoais*, feitas de sons articulados que não têm significado.

Uma vez colocado o *gromelô* na voz, introduzimos textos em português. Não importava *que* texto. O importante era que ele fosse decorado a ponto de poder ser dito sem se pensar em seu significado. O texto era tomado como um conjunto de sons e de sonoridades vocais que deveriam ser ditos com aquela voz precisa. Utilizamos, para que se tenha uma idéia, por muito tempo o texto do *Pai nosso*. As sonoridades dessa oração são extremamente interessantes, pois trabalham com sons abertos depois de consoantes explosivas com uma tal dinâmica musical que facilita a projeção da voz. O importante, no entanto, é que o texto seja sabido de memória, que o ator não tenha de pensá-lo, mas simplesmente dizê-lo, pois neste trabalho não importa *o que* será dito, mas *como*. Importa testar se uma determinada voz funciona ou não com palavras e que nuanças elas trazem para essa voz.

Esse momento foi importante não só como trabalho vocal, objetivo, mas também como busca de se delinear uma metodologia própria, particular, a construção de uma identidade em sala de trabalho.

Os corredores da Iben

Iben Nagel Rasmussen é atriz do Odin Teatret há quase 30 anos. A metodologia de trabalho do Odin é muito diferente da que estamos delineando. No entanto, o Odin também trabalha uma elaboração técnica para o ator. Carlos desenvolveu, desde 1989, uma série de trabalhos com Iben, que trouxeram um tipo de treinamento específico, que foi inserido e retrabalhado por nós em nossos trabalhos cotidianos. No caso específico dos trabalhos de Carlos, ela desenvolveu sobretudo o direcionamento de suas energias no espaço. Por onde circula, sai, para onde vai. Tratava-se não somente de "acender uma luz", mas de direcioná-la como uma *lanterna*, como feixes de luz, criando *corredores de energia*.

Começamos a explorar o direcionamento de suas energias no espaço. Projeções, lançamentos, "ataques" e uma série de outros elementos retirados seja de propostas de Iben, seja de elementos anteriormente trabalhados por mim com Yves Lebreton, quando ainda na França, ou ainda da evolução e desenvolvimento decorrentes da própria exploração que fazíamos.

Por meio de Iben, Carlos também teve acesso aos chamados *princípios da antropologia teatral*, um conjunto de regras, de "leis", que regem o trabalho do ator, suas ações físicas. São eles: *equilíbrio precário; dilatação; energia* animus-anima; *energia no espaço e no tempo; equivalência; uso da face, dos olhos, das mãos e dos pés; omissão; oposição; pré-expressividade; ritmo; montagem.*

Evidentemente, esses princípios não são trabalhados como tais, mas através de exercícios. Aliás, este é um fato de extrema importância, ao qual já nos referimos anteriormente, mas que vale lembrar.

Os *princípios* da antropologia teatral foram encontrados a partir da observação do uso do corpo cênico em diversas culturas espetaculares codificadas. Como toda teoria, eles vêm *após* a prática, numa tentativa de compreender a realidade das coisas. O aprendizado desses princípios deve se dar por meio de exercícios concretos que contenham tais elementos em seu bojo e não a partir dos próprios. Explico-me: imaginemos que um ator queira trabalhar o princípio da *oposição*. Ele começa a trabalhar e introduz movimentos *opostos*, ou começa a trabalhar com aquilo que compreendeu ser a *oposição*. Existem, aqui, dois fatores a ser compreendidos. Um primeiro diz respeito à própria compreensão. A prática em si contém muito mais elementos, mais variantes, do que aqueles que numa visão intelectual podemos abraçar. Trabalhar a partir de uma compreensão intelectual de certos conceitos pode ser limitado e limitante, chapar a pluridimensionalidade que uma determinada prática possa conter. O outro fator tem a ver com o modo de pensamento de um ator e foi muito bem compreendido por Stanislavski:

> Não devemos falar com um ator em linguagem seca e científica, e eu, em todo caso, não sou um homem das ciências; nunca poderia pensar em fazer algo fora de minha linha.
> Minha tarefa é falar com o ator em sua própria língua. Não filosofar sobre a arte, mas revelar por meio de formas simples os métodos práticos da psicotécnica que ele precisa para a corporificação artística de suas experiências emotivas interiores (Stanislavski, apud Toporkov, s.d., epígrafe).

Um ator não pensa em categorias de "princípios", ou em categorias científicas. Ele deve pensar sobretudo em categorias de *ações*, de *ações físicas e vocais*. Deve apreender e assimilar todo e qualquer princípio através das ações físicas. É importante trabalhar e aprimorar os componentes das ações físicas que os princípios da antropologia teatral nos ajudam a compreender melhor. Mas isto deve ser feito por meio das ações e não dos princípios; em caso contrário, corre-se o risco de matar prematuramente a *vida* das ações.

Iben acrescentou, ao treinamento de Carlos, exercícios novos que ampliaram seu léxico e que trabalhavam com alguns desses princípios da antropologia teatral: o "samurai", a "dança dos ventos", o "fora-de-equilíbrio", os "lançamentos", além de uma série de exercícios vocais.

Antes de adentrar a questão das técnicas estrangeiras, um detalhe ainda: se estar íntegro é fundamental para a arte de ator, então não podemos negar suas necessidades e desejos, a menos que, ao invés de ir ao encontro de sua pessoa, desviem-se dele. Por esse motivo, minha relação com os atores é bastante dialética. Coisas que eles propõem alteram os rumos de nossas pesquisas, coisas que eu recuso alteram o rumo de seus trabalhos. Os exercícios de Iben e o estudo do *clown* são exemplos de alterações no rumo da pesquisa.

Como vemos, neste processo de elaboração técnica existe uma luta constante entre ativar e manter vivo o fluxo de vida do ator e fixar e codificar as ações físicas decorrentes (e recorrentes) deste processo de *"vivificação"*, o que chamamos de dinamização das energias potenciais do ator.

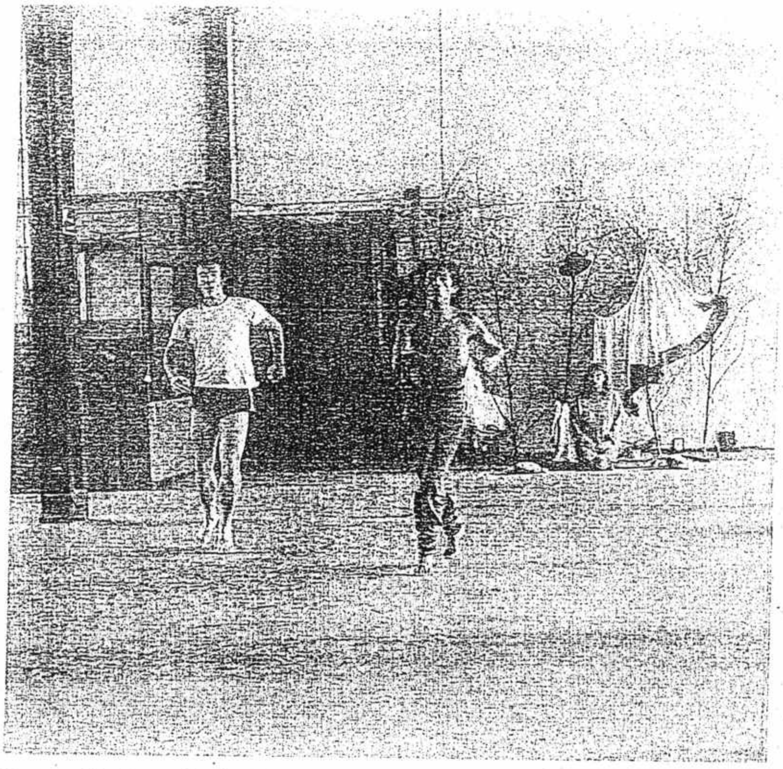
Como disse muito sabiamente Grotowski, existe um momento de *"graça"* durante o qual a criação flui, as energias fluem, o inusitado (ou o esquecido) surge. Quanto a esse momento, só podemos ativá-lo, como se colocássemos "lenha na fogueira". Mas existe um outro momento, também fundamental para a arte de ator, sem o qual não podemos falar de "arte", que é o de codificação e sistematização das ações físicas surgidas nesse processo, visando a uma elaboração técnica.

Em nosso trabalho, procuramos sempre caminhos que nos permitam uma codificação por recorrência, ou seja, a própria repetição conduz à fixação das ações físicas. No entanto, *que* repetição? Como repetir sem perder a vida, mas, ao contrário, buscando cada vez mais mergulhar em seu âmago e nesse processo detectar as ações que naturalmente se repetem, formando um léxico próprio e pessoal do ator? Esse processo ficará mais claro no item no qual analisamos o processo de elaboração da *dança pessoal* do ator Ricardo Puccetti, que foi, do ponto de vista metodológico, um aprofundamento do treinamento pessoal de Carlos.

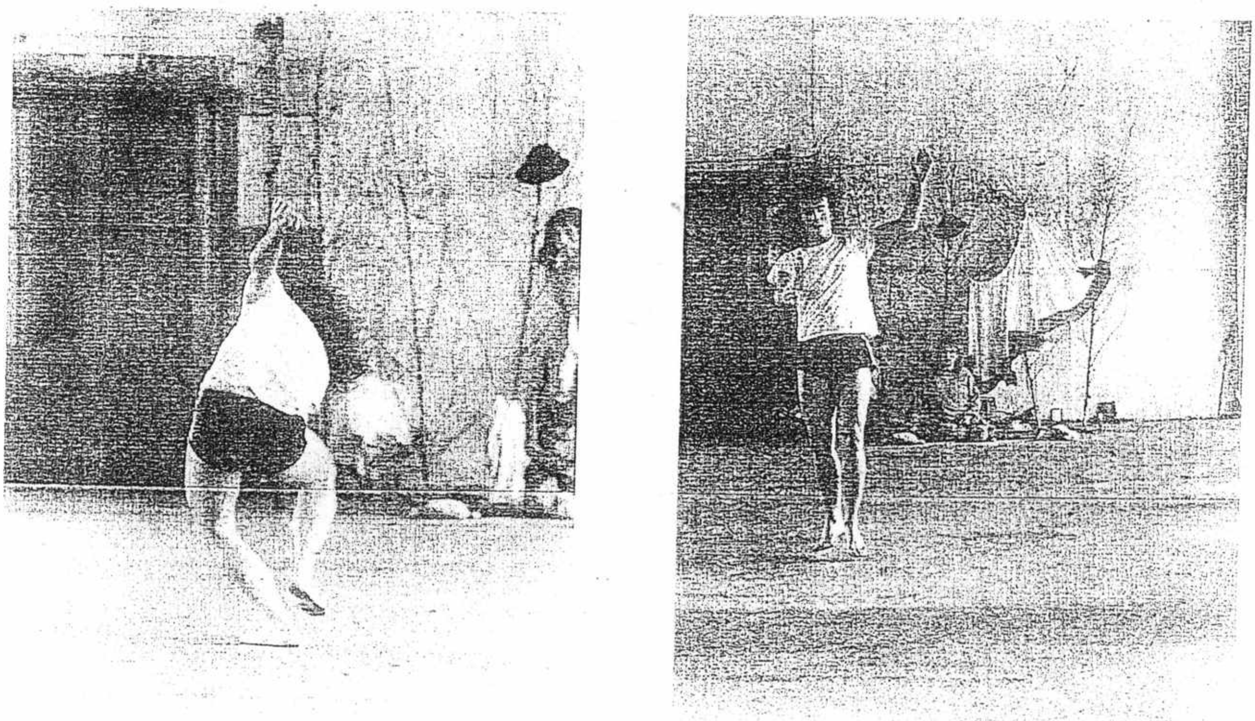
Um fator importante nesse processo foram os exercícios trazidos de outros contextos e de outras técnicas. Esses exercícios visam trabalhar as energias e o corpo do ator tanto quanto os que desenvolvemos, mas por caminhos muito diversos. Sua maior vantagem é que eles são transmissíveis e, ao mesmo tempo, permitem uma série de evoluções e desenvolvimentos.

Eles funcionaram como importante contraponto aos nossos trabalhos por proporem uma relação dinâmica com o espaço e com o parceiro, bastante diferenciada do mergulho da dança pessoal.

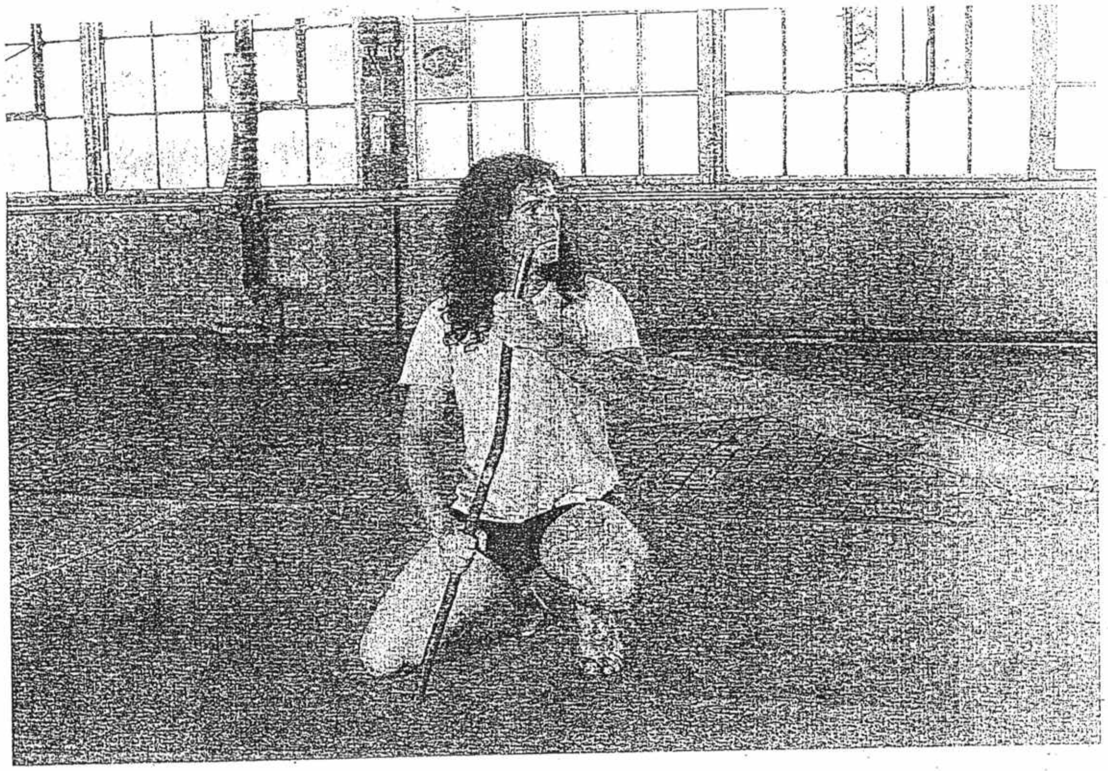
Iben Nagel Rasmussem em *Matrimônio com Deus*. Foto: Tony D'urso



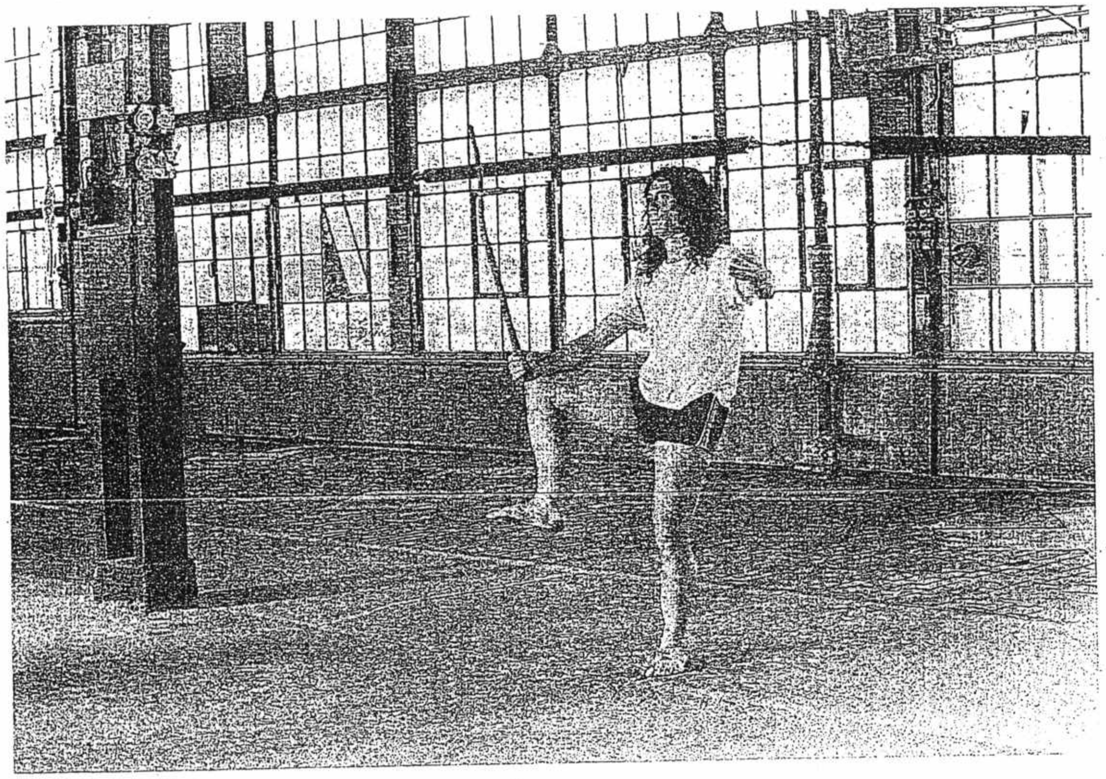
Dança dos ventos, Carlos Simioni, José Yabar e Tippe Molsted, sob orientação de Iben Nagel Rasmussen. Dinamarca, 1989.

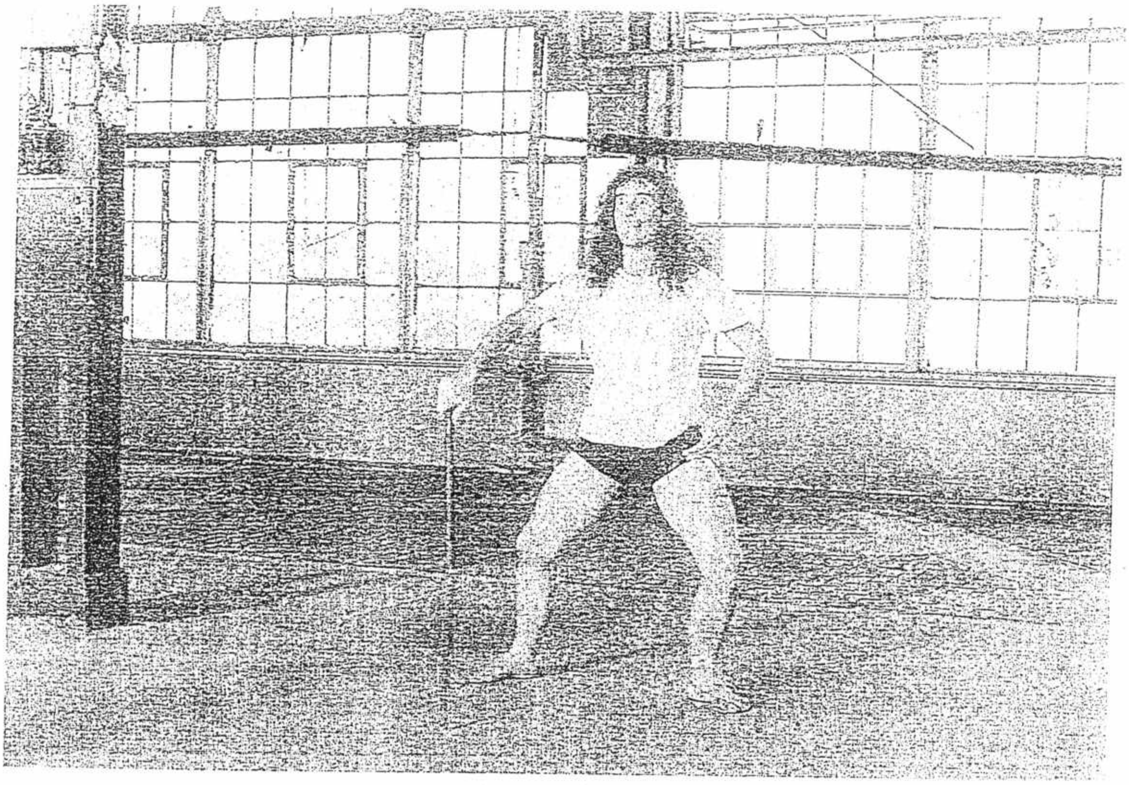


Dança dos ventos, Carlos Simioni



Seqüência do samurai, Carlos Simioni. Dinamarca, 1989.





Seqüência do samurai, Carlos Simioni. Dinamarca, 1989.

Capítulo 4

TÉCNICAS ESTRANGEIRAS: TÉCNICAS INCOMUNS COM PRINCÍPIOS EM COMUM

Aprendendo a aprender.
EUGENIO BARBA

Eugenio Barba talvez seja o diretor teatral que mais tenha se aprofundado e estudado diversas tradições teatrais européias e asiáticas, a partir da ótica do trabalho do ator. Barba buscou detectar o que havia em comum entre essas diversas e diferentes manifestações teatrais e espetaculares. Sua busca não visava a uma pesquisa da cultura em si, mas, além e através dela, a um estudo sobre a arte de ator. Seus estudos foram transculturais e interdisciplinares e deram origem ao que ele chamou de *antropologia teatral*. A antropologia teatral pode ser entendida como a *ciência do "corpo dilatado"*. Ela estuda o comportamento do ser humano em uma situação de representação organizada. Não se ocupa da expressão artística, mas daquilo que a precede e a torna possível, o que Barba chama de *pré-expressividade*. Está concentrada sobre os elementos que tornam a *presença* do ator e do bailarino eficaz, permitindo-lhes chamar e guiar a atenção do espectador.

> A Antropologia Teatral é o estudo do comportamento do ser humano, quando ele usa de sua presença física e mental em uma situação de representação organizada, segundo princípios diferentes dos usados na vida cotidiana. Este uso extra-cotidiano do corpo é o que se chama de "técnica" (Barba, 1994, p. 5).
>
> A Antropologia Teatral não tenta fundir, acumular ou catalogar as técnicas do ator. Busca o simples: a técnica da técnica (Barba, 1993, p. 24).

Os princípios da antropologia teatral, tais como o do equilíbrio precário, o da oposição, o da omissão, o da equivalência, os ritmos, o uso das mãos, dos olhos, do rosto, dos pés, das energias, o corpo e a mente dilatada, a montagem, não devem ser *apreendidos*, como já dissemos, por meio deles mesmos, mas de exercícios concretos e práticos. Quanto menos o ator buscar com a razão a realização desses princípios, maior será a sua chance de descobri-los no próprio corpo. Assim, o grande valor da antropologia teatral foi o de detectar tais pontos em comum, entre diversas e diferentes técnicas codificadas e sistematizadas em um conjunto coeso de regras. Com esse estudo pluri e transcultural, a antropologia teatral logra comprovar a existência e eficácia de tais princípios de maneira quase científica. É o estudo da arte de ator mais próximo que já houve da metodologia científica. Decroux, respondendo às reivindicações de Craig, escreve:

> *Descobrir as leis do teatro?*
> Existe método que seja mais científico do que aquele que desnuda o ator a fim de ver o que resta? que consiste antes, e por longo tempo, de privá-lo de tudo o que não é seu ser: cenário, figurino, acessórios, texto? Quando o ator, sozinho, tiver descoberto o que ele pode e o que ele verdadeiramente não pode, não veremos melhor que papel representavam aquelas coisas suprimidas? e portanto, em que medida e para que fim deveria reintegrar o que foi confiscado (Decroux, 1963, p. 22)?

Decroux desnudou o ator e, por isso mesmo, chegou a uma sistematização preciosa de sua arte. Ele foi ao seu âmago e retornou com uma técnica estruturada, codificada e sistematizada. Barba foi ao âmago do fazer do ator e retornou com um conjunto de regras, de princípios básicos, que norteiam essa arte. Com isso ele parece ter seguido à risca as colocações de Craig e Decroux.

Para nossas pesquisas, era fundamental a aquisição prática e corpórea de princípios da arte de ator. Assim, os exercícios trabalhados por Carlos com Iben, na Dinamarca, somados aos que eu trazia comigo de Decroux e de outras fontes, foram muito importantes para esse aspecto de nosso trabalho. Mais uma vez friso: para o nosso propósito, ou seja, uma elaboração técnica para a arte de ator, que permitisse assimilar elementos de nossa cultura, a *apreensão* prática de tais princípios introduziria o ator às *técnicas de aculturação*, ensinaria seu corpo a agir e reagir segundo leis e normas específicas, não cotidianas. Isso seria como preparar o campo para semear posteriormente.

Primeira fase

No início, paralelamente ao treinamento pessoal, trabalhávamos principalmente com os exercícios de Decroux, com o que Yves Lebreton chamou de *energia animal, energia vegetal e energia mineral*, com os *elementos plásticos*, com o *enraizamento do corpo* e com o que Cynthia Briggs chamou de *circulação de energia*. Também criava exercícios com base nas conclusões e observações do trabalho dos atores.

Vejamos rapidamente cada um dos exercícios enumerados acima.[1]

O trabalho técnico começava por um aquecimento individual. Para o aquecimento é importante ter em mente alguns detalhes: 1) ele visa *acordar* o corpo para uma atividade física e criativa. Parece redundante, mas muitos atores, ao se aquecerem, não dinamizam suas energias, mas, ao contrário, "apaziguam-nas", quase adormecendo. Certas práticas, como a de massagear o próprio corpo, ou demorados alongamentos no início de um trabalho, não são, a meu ver, produtivas; 2) o aquecimento não é só físico, mas "físico e mental". Embora aquecer o corpo seja importante, para um ator isto não basta. Ele precisa aquecer-se, e isto inclui a *sua pessoa*, ou seja, seu universo interior.

Em seguida vinham os exercícios propriamente ditos. Antes de descrevê-los, devo lembrar que, como no aquecimento, um exercício para o ator só tem sentido na medida em que for trabalhado em suas dimensões físico-mecânica e interior. Mas, muitas vezes, é importante trabalhar somente o aspecto físico e mecânico, para alcançar o domínio da mecânica do exercício e, por exemplo, não se machucar. Mesmo assim, deve-se estar alerta ao fato de que um exercício só tem sentido para o ator se trabalhar o fluxo entre o corpo e a pessoa. Isso posto, vejamos alguns exercícios:

- *Gravidade-peso*: curta seqüência de exercícios que trabalha a relação do corpo com a gravidade, seu peso: deitado no chão, espreguiçamentos longos; *pistões* (trabalho das articulações das mãos-braços e depois pés-pernas. O peso do corpo é colocado sobre os membros, que funcionam como "pistões-amortecedores": *amortecem* as quedas); *propulsores* (os pistões que amorteceram agora funcionam como *propulsores*. São *impulsos* fortes das mãos-braços, e depois pés-pernas, que lançam o corpo para o ar).
- *Saltos e quedas*: fazendo uso dos membros como *pistões* e como *propulsores*, trabalhar os saltos e quedas no chão. Aqui, o risco é maior, pois não se está trabalhando mais no nível médio e do chão, portanto o conjunto de articulações que chamo de *amortecedores* e de *propulsores* (dedos, mãos, punhos, cotovelos; braços e antebraços, ombros-omoplatas, coluna; e dedos, pés, joelhos-pernas e coxa, bacia, coluna) deve ser muito bem trabalhado. Os impulsos para lançar o salto e os *pistões* para amortecê-lo devem ser claros e eficientes.
- *Andar, correr*: andar e correr pelo espaço acentuando o uso das pernas. Estudo do impulso necessário para o andar-correr.
- *Enraizamento*: o corpo é aqui dividido em duas partes principais: o que chamamos de *coluna vertebral*, que entendemos como sendo a espinha dorsal do cóccix à cabeça (que tende ao *ar*), e o que chamamos de *raízes*, a parte do corpo que vai da bacia aos dedos dos pés (que tende à *terra*). Visto que o cóccix está na bacia, tanto quanto o coxofemoral, ela desempenha um papel fundamental no corpo: nela se encontram tanto o que tende ao ar quanto o que tende à terra. O *enraizamento*, como diz o nome, trabalha as *raízes* dos dedos dos pés ao coxofemoral. Ele visa trabalhar a *pésanteur*, a "pesadura", a sensação de pesado, "ancorar" o corpo no chão, conseguir a firmeza das *raízes*, e provoca, evidentemente, o controle do equilíbrio, o que Decroux chama de *equilíbrio precário*.

- *Elementos plásticos*: trabalho que divide o tronco em: cabeça, peito, ombros e bacia; e os membros em: cotovelo e mãos (punhos), e joelhos e pés. Essas partes são trabalhadas de maneira dinâmica e plástica, ao explorar suas possibilidades de articulação. Cada porção deve, numa primeira instância, ser trabalhada de forma autônoma e independente. Num segundo momento, elas podem se relacionar entre si e com os parceiros. A relação com o outro deve ser de parte para parte do corpo: um ombro que "conversa" com a bacia, por exemplo. Num terceiro momento, começa-se a trabalhar com os *impulsos*, ou seja, a relação de continuidade e descontinuidade e desbloqueio de impulsos nervosos do corpo. Como se cada fragmento do corpo lançasse para fora cargas elétricas a partir de impulsos interiores. À medida que o trabalho avança e que, aumentando a dinâmica, aumentam os estímulos mentais, o ator deve, cada vez mais, responder prontamente, *impulsivamente* (ou seja, de maneira instantânea e com impulsos), às ações dos parceiros. É nesse momento que se pode observar um real desbloqueio de impulsos nervosos do corpo.
- *Articulações*: explorar as possibilidades de movimento de cada parte do corpo, segundo a divisão feita acima. A possibilidade máxima e mínima de cada articulação, a amplitude no espaço (grande, pequeno) e diferentes dinâmicas, variando de rápido a lento.
- *Energia mineral*: este termo foi usado por Yves Lebreton (assim como os dois seguintes) para designar um tipo de trabalho que lembra a maneira lenta e sólida das montanhas e rochas se transformarem. Trata-se de um trabalho feito em ritmo extremamente lento, no qual a *pésanteur*, a sensação de peso, é explorada ao máximo. As bases do corpo são largas (distância grande entre as pernas abertas), e a bacia, que leva o tronco, locomove-se como se fosse uma montanha, ou uma estátua de pedra. Muitas vezes executo este exercício com uma sutil vibração sonora contínua localizada na altura do alto da cintura, abaixo do peito.
- *Energia vegetal*: trata-se de trabalhar o livre fluxo de impulsos que nascem nas raízes (pés-pernas-coxas-bacia) e se projetam pelo alto do tronco. O termo *energia vegetal* faz alusão ao percurso da seiva de uma planta. Os *impulsos* podem ser projetados para fora do corpo por meio dos braços, ombros, cabeça, peito.
- *Energia animal*: exercício que trabalha a localização, desbloqueio e projeção de *impulsos* nervosos do corpo: cabeça, ombros, peito, bacia, braços, pernas. Não se pode esquecer que cada uma dessas partes é tridimensional e, portanto, pode projetar energia para diferentes direções no espaço. Assim, o peito pode lançar pelo externo, pelo alto das costas, pelas laterais...
- *Koshi*: *koshi* em japonês significa bacia. É a principal parte do corpo para o teatro nô e *kabuqui* do Japão. Por *koshi*, eu me refiro a uma série de exercícios diferentes que visam trabalhar a força da bacia. Não a "aquática", como encontramos em nosso samba, mas a firme e forte. Não trabalhamos o *koshi* real japonês, mas desenvolvemos exercícios a partir da noção do *koshi*. Um exemplo: amarra-se com força um pano comprido na bacia de um ator, o "rabo" do tecido, que ficará para trás, será puxado por outro ator, que, agachado, vai tentar segurar o colega com força constante, levando-o a um "passeio" pela sala. Este exercício é feito durante vários dias, até que, depois, o ator o

realiza sozinho, sem o colega. Depois que o ator se acostuma com o deslocar de sua bacia pelo espaço, podemos encontrar variantes, como, por exemplo: andar normalmente, mas deslocando (no sentido de passear com) a bacia no espaço ("andar normal com *koshi*"), andar com *koshi* na ponta dos pés, ou baixar, ir ao chão, levantar, mudar de direção etc. Uma observação importante: o que diferencia um andar normal "sem *koshi*" de um "com *koshi*" é o movimento da bacia. Normalmente, quando andamos, ela tem um movimento de ondulação sutil natural, como se flutuasse sobre as águas mansas do mar. É o movimento decorrente da variação do ponto de apoio sobre uma e outra perna. Quando trabalhamos o *koshi*, essa oscilação não existe, ou deve ser evitada, controlada. Isso dá uma força e uma *presença* para a bacia. Aliás, o termo *koshi* em japonês também significa a *presença do ator*.

- *Impulsos*: eles são trabalhados em diversos e diferentes exercícios. No entanto, pode-se buscar um trabalho específico que aborde mais precisamente esta questão. Desenvolvemos diversos exercícios nesse sentido, que tinham como princípios gerais a tridimensionalidade do corpo (os *impulsos* podiam ser projetados em diversas direções) e a *precisão*, ou seja, ter sempre claro o que está sendo trabalhado e ser preciso na execução da proposta (exemplo: se está trabalhando a projeção para o espaço, então é necessário ser preciso na força do impulso e na definição precisa do local para onde se está enviando). Os impulsos também podem ser trabalhados no espaço interior do corpo, como algo que não é projetado e constitui uma *"dança dos impulsos interiores"*. Existem três tipos de relação nesse trabalho: consigo mesmo, com o espaço e com um parceiro, a busca de *contato* com o outro por meio da *"troca de impulsos"*. Num terceiro momento do trabalho, após obter um certo desbloqueio e aprimoramento técnico, o ator poderá trabalhar os impulsos em ações físicas simples, que serão regidas por esses impulsos secretos, ou melhor, *discretos* e sutis. Esse momento, já mais avançado do treinamento, é um primeiro passo para a passagem para a técnica de representação.
- *Lançamentos:* trata-se de explorar diversas formas de lançar energias ou objetos imaginários no espaço. O ator deve procurar apoio em tipos de lançamentos encontrados na vida. Exemplo: o jogo de bocha, o lançamento de disco, de setas ou de dardos. A partir da observação, procura-se "lançar" bochas, discos, setas ou dardos imaginários. Como nos esportes, acertar com precisão no lugar específico é, neste exercício, muito importante.
- *Olhos*: inspirados no *kathakali* estes exercícios são de direcionamento do olhar no espaço. Realiza-se, aqui, um estudo da relação olhar–movimentos (o olho que acompanha o movimento, o que opõe, o que confirma e o que contradiz); o olhar global, o *painted eyes* de Decroux (os olhos que parecem pintados no meio da face e não participam ativamente do movimento).
- *Pés*: eles são bastante trabalhados nos exercícios de *enraizamento* acima descritos. A base está em *pisar* da ponta dos dedos até o calcanhar, como se se massageassem os pés. É, no entanto, importante que a qualquer momento se possa parar com o peso inteiro do corpo sobre a parte do pé trabalhada. O pé, neste exercício, deve "grudar", "chupar" o chão, como se fosse um desentupidor de pia. Também trabalhamos diversas formas de pisar, e aqui usamos de exercícios de outras técnicas, como o *kathakali* e

o nô. Nos *elementos plásticos*, os pés também são trabalhados como articulações independentes.

- *Mãos*: usamos principalmente os exercícios de Decroux e outros inspirados nos *mudras* indianos. As mãos devem desenhar no espaço, criando formas preestabelecidas, ou autênticas que são, então, memorizadas e repetidas.
- *Rosto*: exercícios inspirados no *kathakali* de independência e controle da musculatura facial. Distingue-se, aqui, a musculatura dos olhos, da boca, sobrancelhas, testa, couro cabeludo, orelhas, nariz e bochechas.
- *Voz*: neste primeiro momento, ela era trabalhada junto com os exercícios físicos, ou a partir de um conjunto de movimentos que exploravam distintos níveis e qualidades de tensão. Como se sabe, voz é respiração e corpo. Isso é evidente, mas, no caso do ator, significa algumas particularidades específicas, que podem determinar alterações na metodologia do trabalho vocal. Normalmente, no contexto do trabalho de voz para o cantor ou em trabalhos de terapia vocal, o indivíduo fica em pé, com o peso ligeiramente para frente, a garganta e a cabeça relaxadas; nessa postura, o indivíduo se concentra em sua respiração e na emissão da voz. Para um ator, isso simplesmente não funciona, pois ele não pode estar relaxado no palco, a menos que represente um morto! Nossa arte significa trabalhar as tensões e suas variações. Lembremos Etienne Decroux: ele dizia que a lei da vida é a do menor esforço para o maior efeito, e a da arte de ator, a do maior esforço para o menor efeito (princípio este retomado por Eugenio Barba). Não existe arte de ator no relaxamento, mas, ao contrário, na tensão (que varia de forte a fraca). O importante, como ressalta Grotowski, é não fechar a laringe. Talvez ele tenha sido o diretor ocidental que mais tenha pesquisado a questão da voz para o ator. Em 1969, em Worclaw, ele proferiu uma conferência para estagiários sobre o trabalho vocal para atores. Vejamos algumas passagens de seu discurso:

> Sempre ouvi dizer que os atores devem praticar os exercícios respiratórios do Hatha-Yoga [...]. Como são feitos os exercícios no Hatha-Yoga? Começamos controlando a duração da inspiração e da expiração. Tentamos inspirar lentamente e expirar ainda mais lentamente. Mas para expirar muito mais lentamente, devemos fechar a laringe pela metade. E em seguida procuramos a pausa entre a inspiração e expiração. Esta pausa deve ser cada dia um pouco mais longa, devemos fechar verdadeiramente a laringe; não só até a metade, mas completamente. Em seguida, abrimo-la pela metade para expirar [...]. Disso só podem resultar erros e bloqueios para os atores. Eu não ataco esta técnica quando aplicada a outros fins, mas para atores é um absurdo. [...]
>
> Sem dúvida, a expiração traz a voz. Mas para trazer a voz, a expiração deve ser orgânica e aberta. A laringe deve estar aberta e não se pode provocar isto por manipulações técnicas do aparelho vocal.
>
> Talvez exista uma prescrição a fazer aos atores: eles não devem fazer economia de ar. Mas o que se explica aos atores, o que se tem aplicado nas escolas teatrais, é uma prescrição oposta. Ensina-se como economizar a expiração, como ter uma longa expiração, ensina-se todos esses exercícios de expiração e de pronunciação de números — 1, 2, 3, etc. Pratica-se uma educação e uma formação que só cria dificuldades [...].

> Até agora eu sei muito mais o que não se deve fazer com a voz do que o que se deve fazer. Mas este saber o que não se deve fazer é, na minha opinião, bem mais importante; isso quer dizer que não se deve fazer exercícios vocais, mas que se deve utilizar a voz em exercícios que comprometam todo o nosso ser e onde a voz se libertará sozinha. Sei também que não devemos trabalhar a voz em alguma posição fixa, rígida, que todas as posições-chaves dos atores que trabalham a voz bloqueiam a voz; todas essas posições simétricas, geométricas, as posições sem movimentos ou com movimentos automatizados, tudo isso é estéril. [...] Não podemos trabalhar com a voz sem trabalhar com o "corpo-memória" (Grotowski, 1971, p. 87-131).

No início, nossos trabalhos vocais eram "livres". O ator começava por um aquecimento e treinamento físico sem voz. Uma vez aquecido, eu lhe pedia que a introduzisse livremente. Dependendo do que ocorria, eu pedia outras coisas, jogava estímulos, dirigia o trabalho. Assim, quando a voz estava muito gritada, estereotipada, ou deixava, até ver o que acontecia, se o cansaço mudaria essa qualidade vocal, ou eu lhe pedia algo de mais preciso, como, por exemplo, que emitisse um som contínuo e baixo, ou mudasse de uma determinada qualidade de movimento para outra. Na grande maioria das vezes, o trabalho era orientado para as ações do corpo, e a voz era entendida como uma extensão do movimento, uma extensão do corpo. Muitas vezes eu pedia, quando queria intervir, alterações na dinâmica das ações, ou nas próprias ações. Quando percebia, em determinados momentos, que a voz saía límpida, laringe aberta, "ampla", mesmo que pequena, então pedia que se insistisse nessa qualidade, que se buscasse por esse caminho. Quando uma determinada qualidade já se repetia com mais freqüência, então dizia para que articulasse sons com essa qualidade, depois palavras, ou que cantasse alguma canção. Como se percebe, o trabalho vocal foi uma verdadeira busca conjunta com o ator.

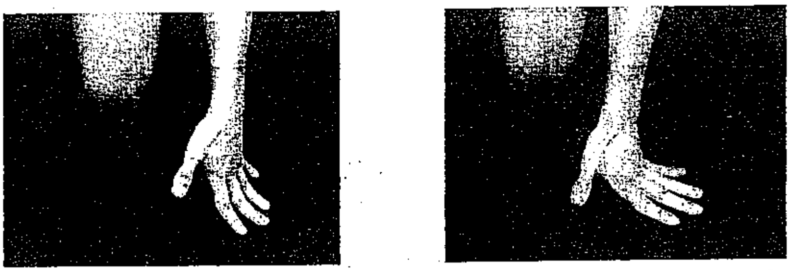
- *Trabalho com objetos*: como Yves Lebreton, trabalhamos em nossos treinos basicamente dois tipos de objetos: o bastão e o tecido. Um rígido, de forma fixa e imutável, e outro flexível, cuja forma é mutável. Para o treinamento com o objeto, é importante desenvolver a *escuta* de sua dinâmica. Cada objeto tem uma forma, uma espessura, um peso que determinam uma dinâmica muito particular se lançado no ar. Esse treinamento visa desenvolver uma relação ator–objeto em que os impulsos das ações do ator são transferidos para o objeto e a dinâmica espacial do objeto é transferida para o corpo do ator. Esse trabalho começa com o *enraizamento* do corpo; depois se inicia um contato com o objeto, sua forma, peso, textura. Depois, vem um aprendizado de manipulações técnicas possíveis, uma relação dinâmica ator–objeto–ator e, por fim, sobrevem a transformação do objeto. Por "transformação do objeto" quero dizer o momento em que este toma outro sentido e significado para o ator.

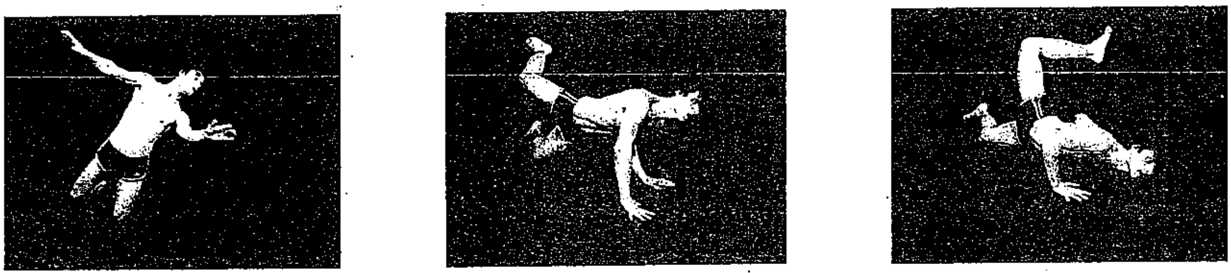
Esses exercícios são normalmente trabalhados em uma seqüência, ou seja, um encadeamento. A "*seqüência*", como é chamada, varia dependendo da época e dos objetivos. Assim, poderíamos começar pelo espreguiçamento, trabalho dos pistões e propulsores, depois saltos, enraizamento, energia mineral, elementos plásticos, impulsos, voz; ou começar pelos andares, *koshi*, correr, saltos, enraizamento, elementos plásticos, energia animal, impulsos, lançamentos, voz.

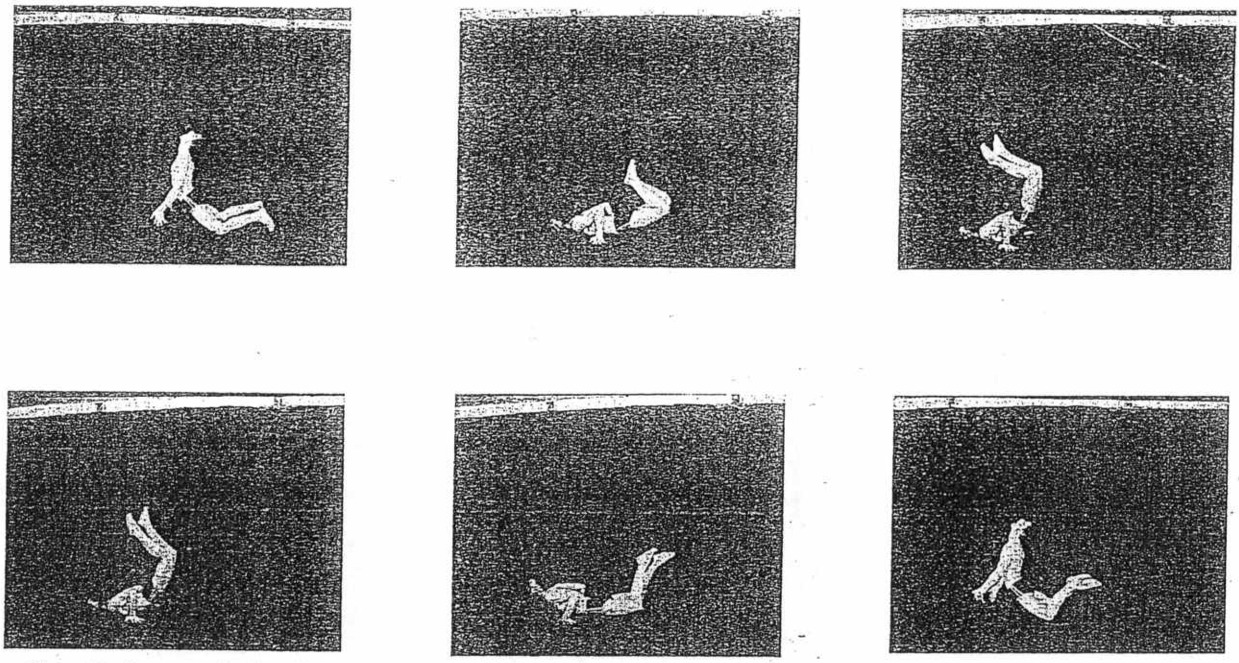
O importante, no entanto, é fixar uma seqüência de exercícios; que ela seja sabida e memorizada. O ator não tem de se preocupar com *o que fazer agora*. Questões como "faço isto ou faço aquilo, acho que quero fazer aquilo outro" simplesmente não existem. Ele tem uma seqüência de exercícios precisos que deve executar, entregando-se a eles ao mesmo tempo em que busca a mais perfeita e precisa articulação de cada um.

A classificação feita acima refere-se a um "conjunto temático". Assim, sob o tema de *enraizamento*, há um conjunto de exercícios precisos, cuja enumeração não só seria exaustiva como não serviria de muito, pois dificilmente seriam transferidos para a linguagem verbal escrita. Suponhamos que no *enraizamento* existam dez diferentes tipos de exercícios específicos: na seqüência, eles serão escolhidos e selecionados. Portanto, quando se fixa uma *seqüência*, não só a ordem do conjunto temático deve existir, mas também os exercícios precisos que compõem esse conjunto temático.

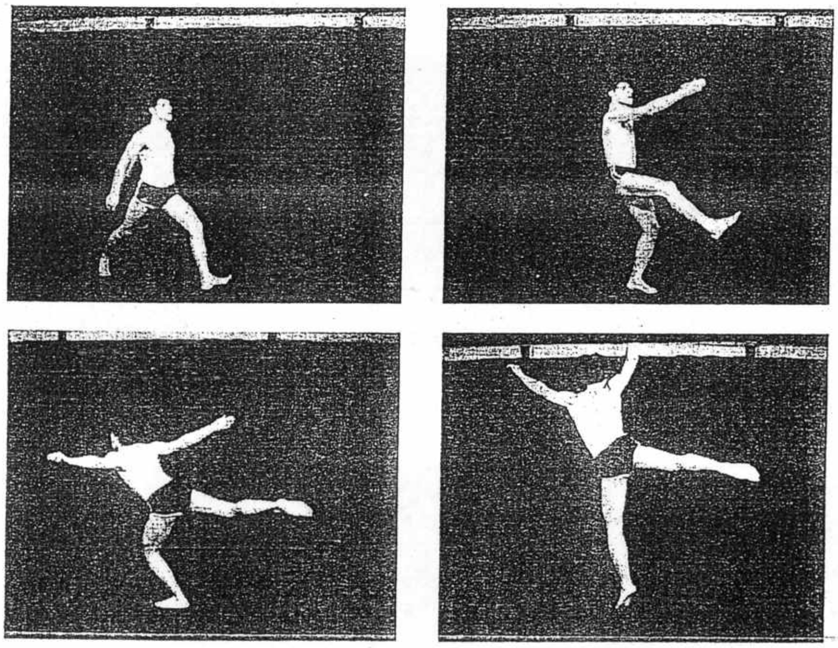
Elaborar uma *seqüência* significa, sobretudo, ter claro o que se pretende trabalhar com ela. É o objetivo que vai determinar se ela deve ser somente de conjuntos temáticos (sendo livre a escolha dos exercícios específicos), ou se fixa absolutamente todos os exercícios precisos. Em geral, esse objetivo não deve ser conhecido pelo ator, pois isso pode levá-lo a uma aproximação puramente racional do exercício, o que limita o seu âmbito de ação. Lembrando mais uma vez Stanislavski, "a ação vem da vontade, da intuição; discussão vem da mente, da cabeça" (Toporkov, s.d., p. 159).


Gravidade-peso (uso das mãos como amortecedores), L. O. Burnier. Fotos: Pedro Jimenez

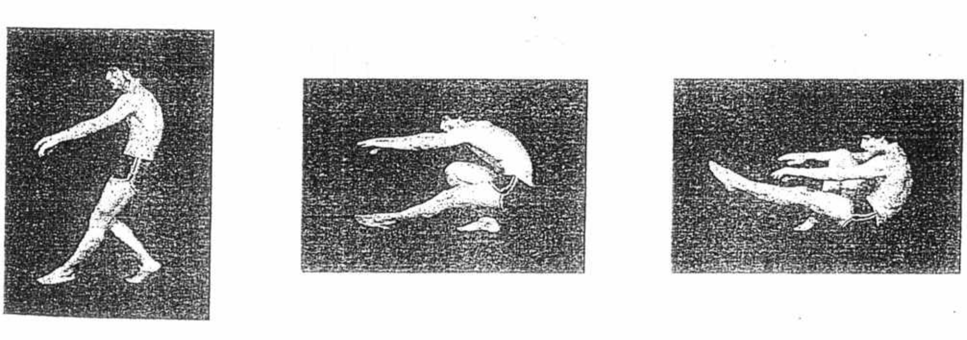

Gravidade-peso (uso de mãos e braços como amortecedores), L. O. Burnier



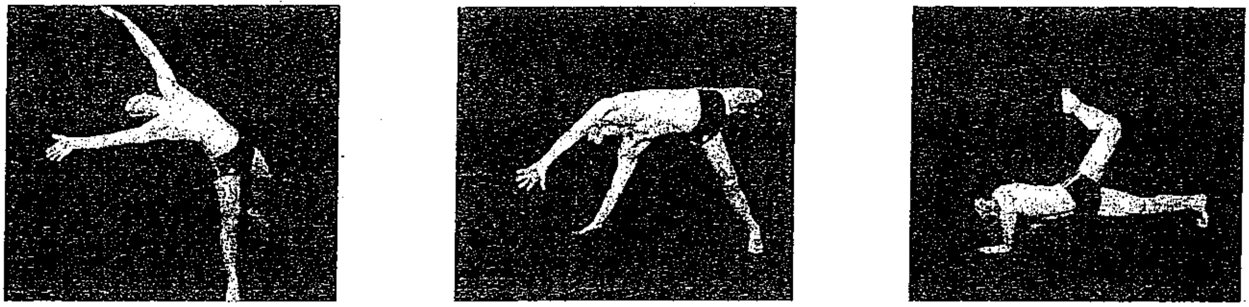
Gravidade-peso (mãos, braços, peito e bacia como amortecedores), L. O. Burnier. Fotos: Pedro Jimenez



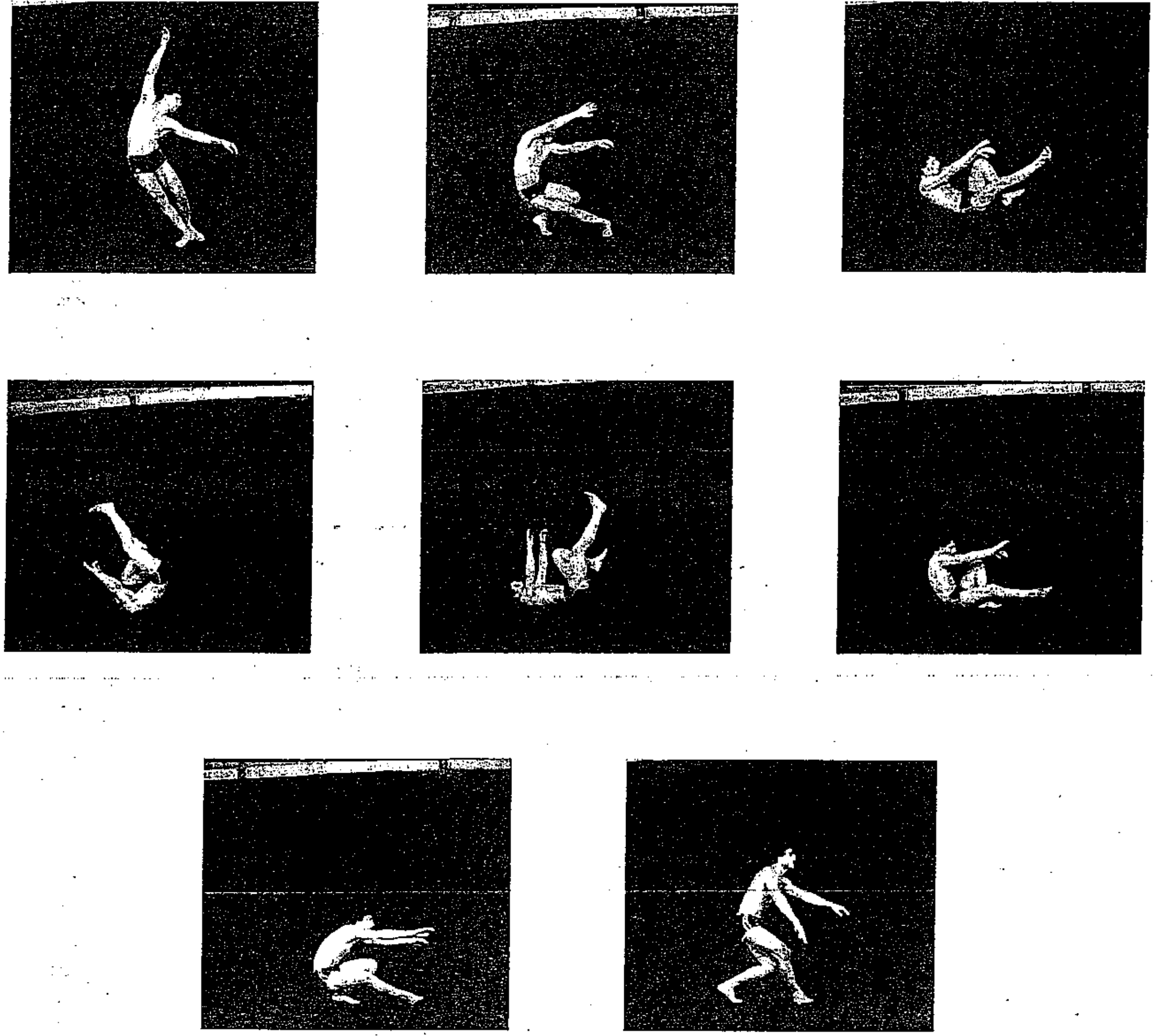
Seqüência de salto,
L. O. Burnier



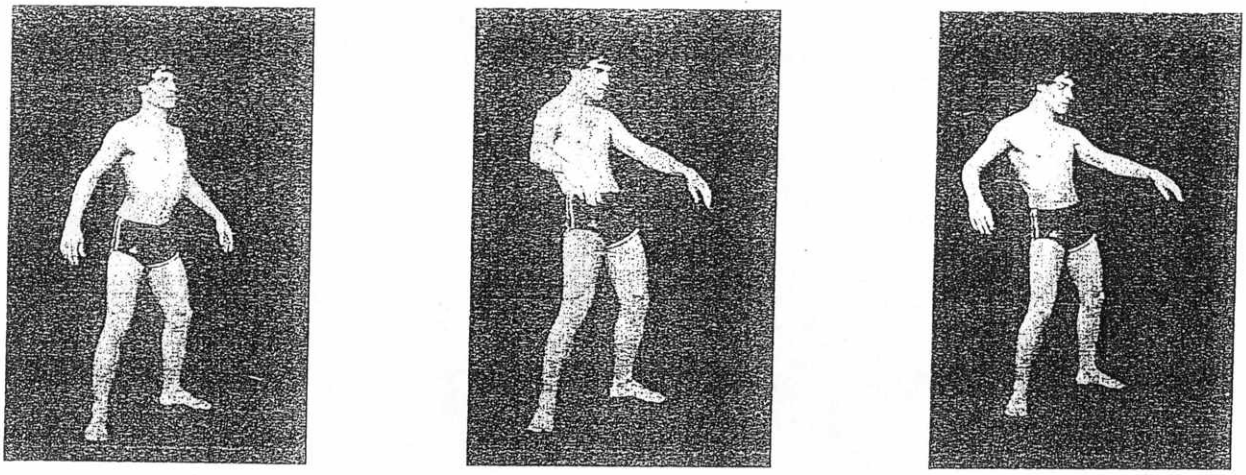
Queda de costas,
L. O. Burnier



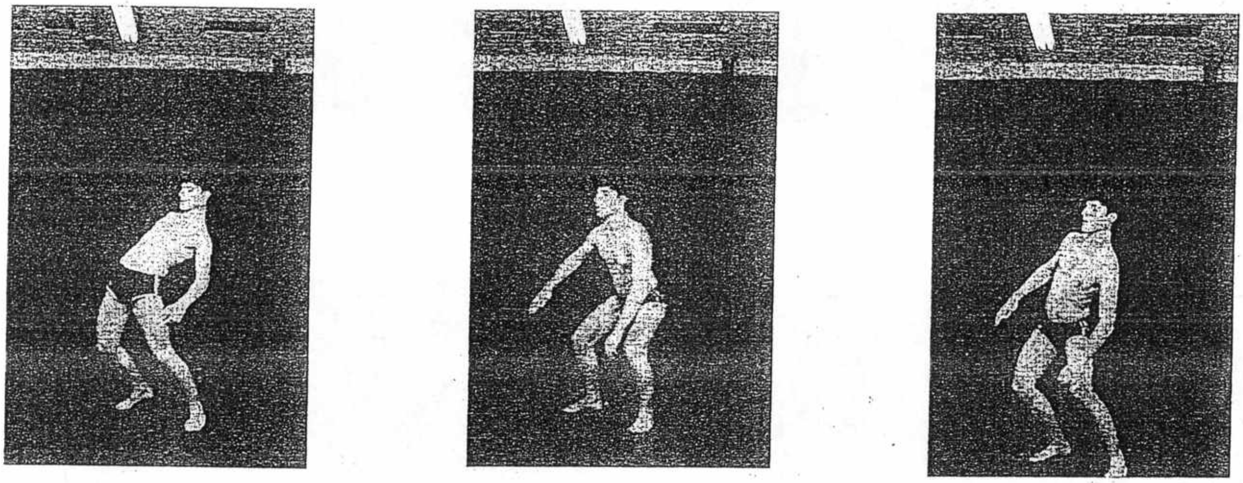
Queda lateral com salto, L. O. Burnier. Fotos: Pedro Jimenez



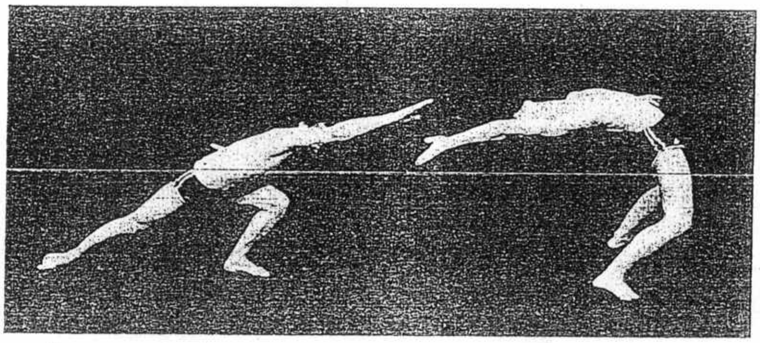
Queda lateral com subida, L. O. Burnier



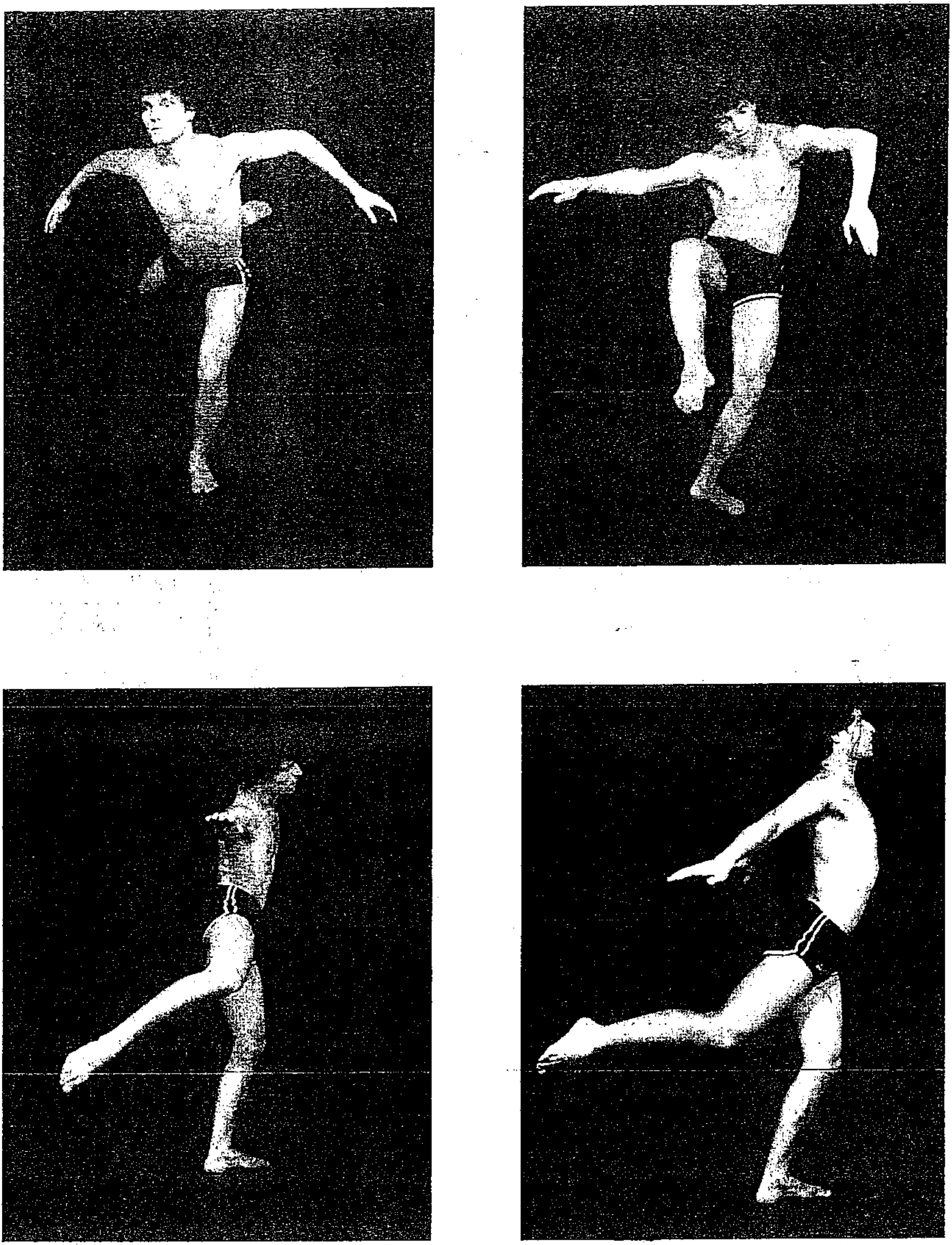
Elementos plásticos (peito para frente, peito para trás, peito lateral), L. O. Burnier. Fotos: Pedro Jimenez



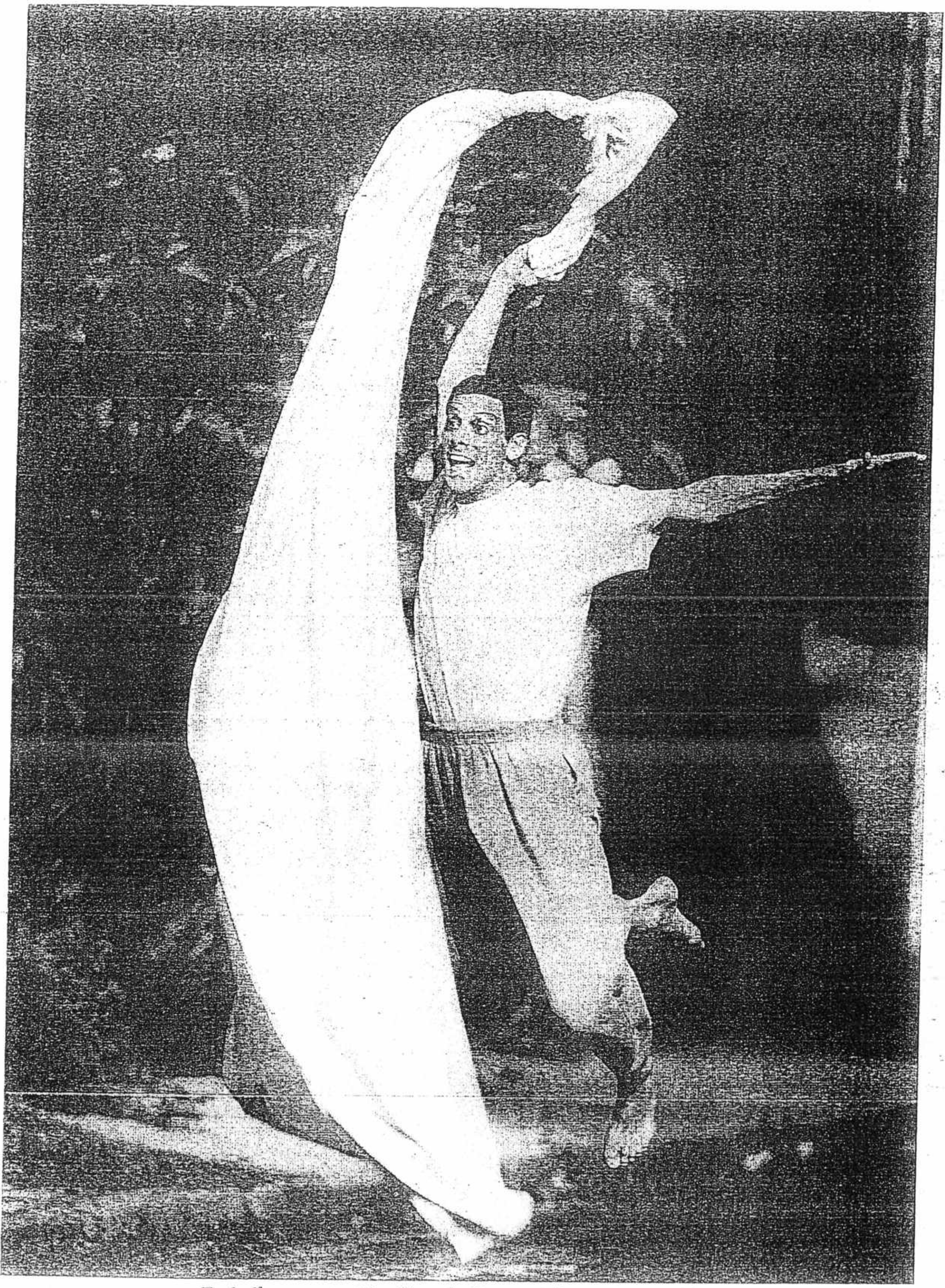
Elementos plásticos (quadril para frente; quadril para trás, quadril lateral), L. O. Burnier



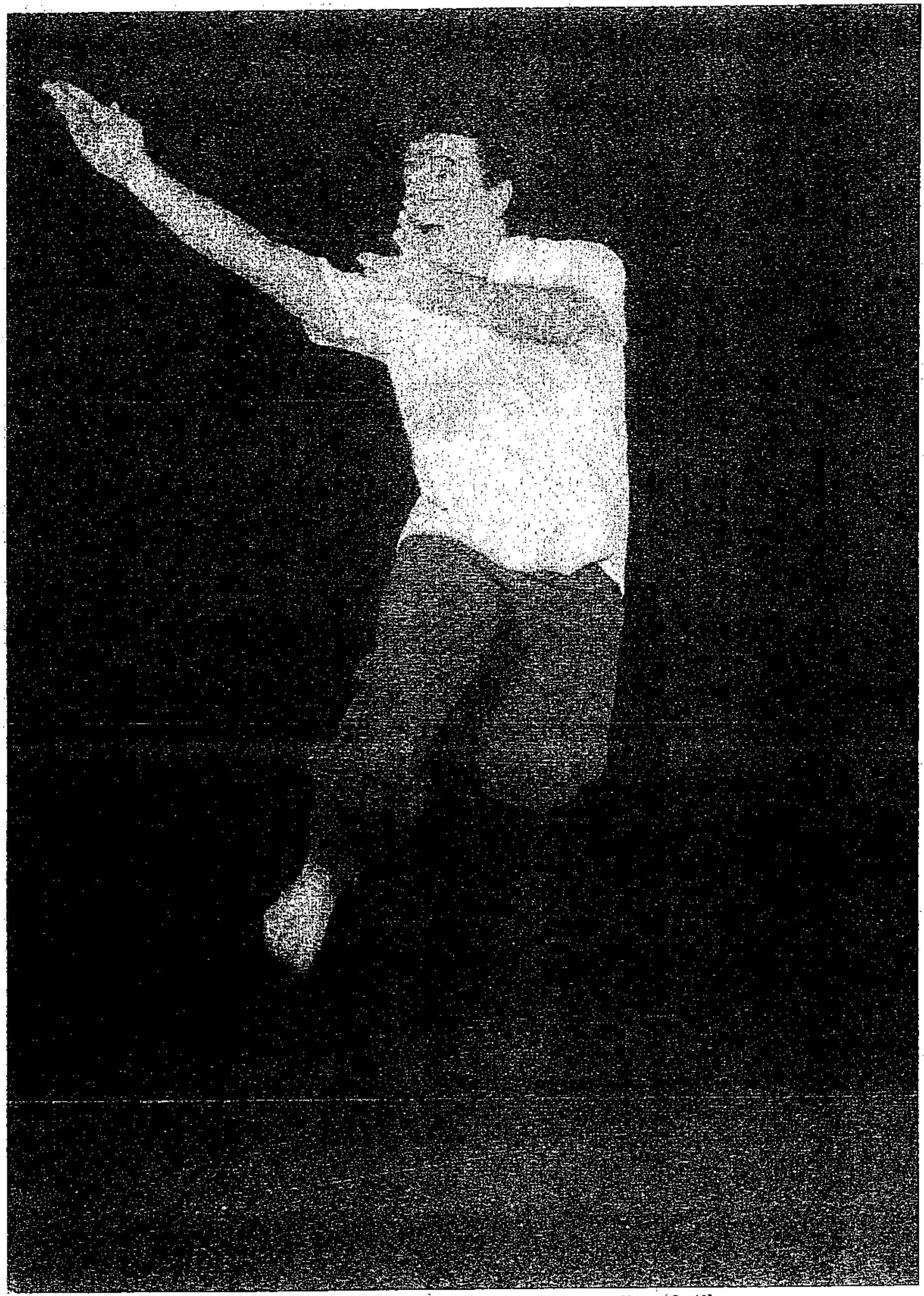
Lançamento frontal e lançamento para trás, L. O. Burnier



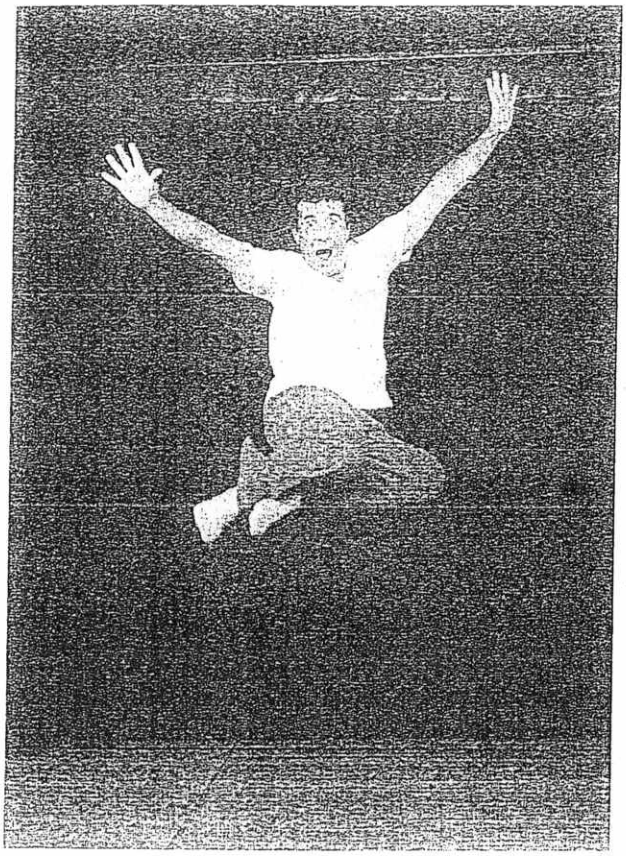
Ko-shi (figuras em desequilíbrio), L. O. Burnier. Fotos: Pedro Jimenez



Trabalho com tecido, Ricardo Puccetti. Foto: Tina Coêlho

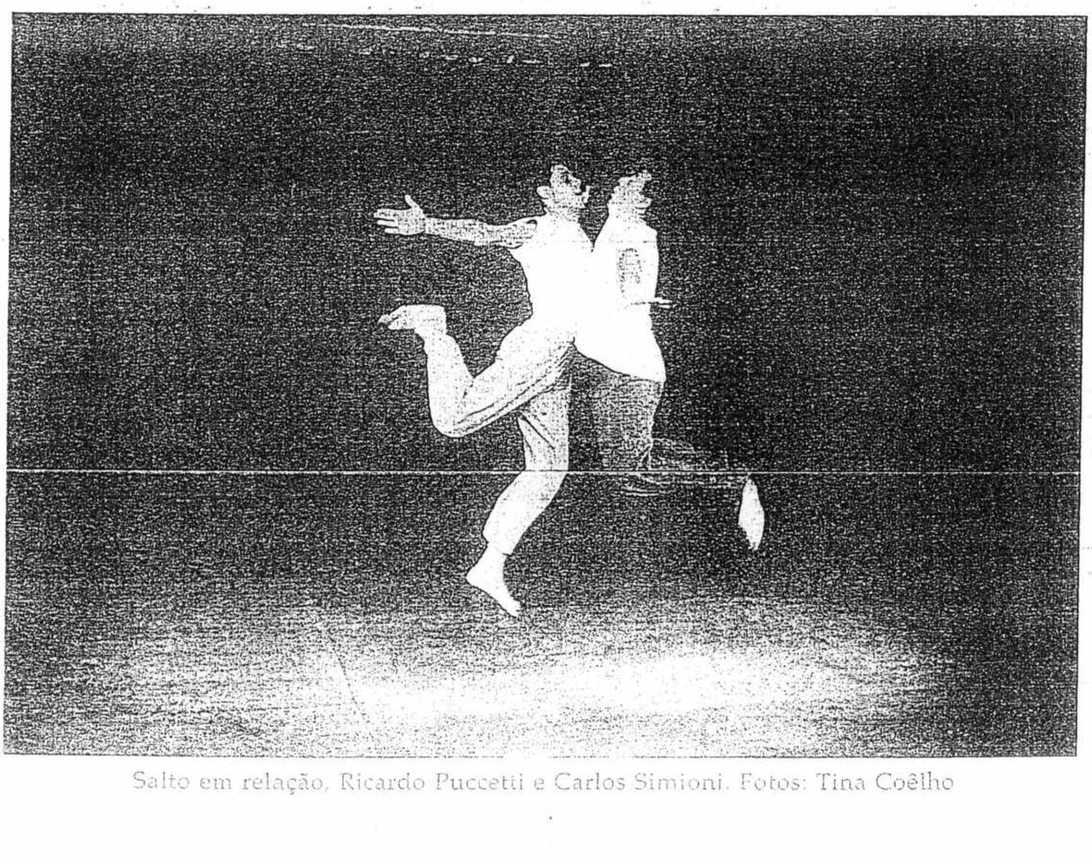


Lançamento com salto, Carlos Simioni. Foto: Tina Coêlho

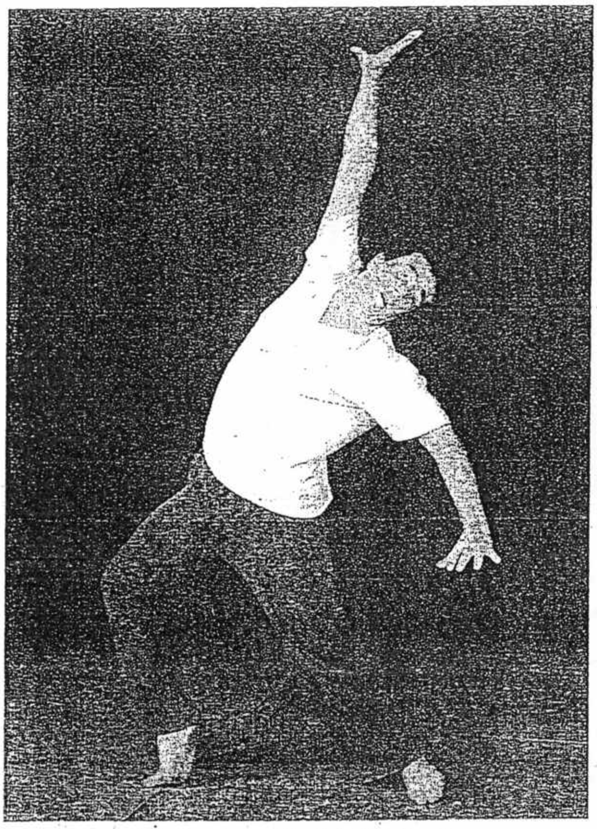


Salto em relação com o ar, Carlos Simioni

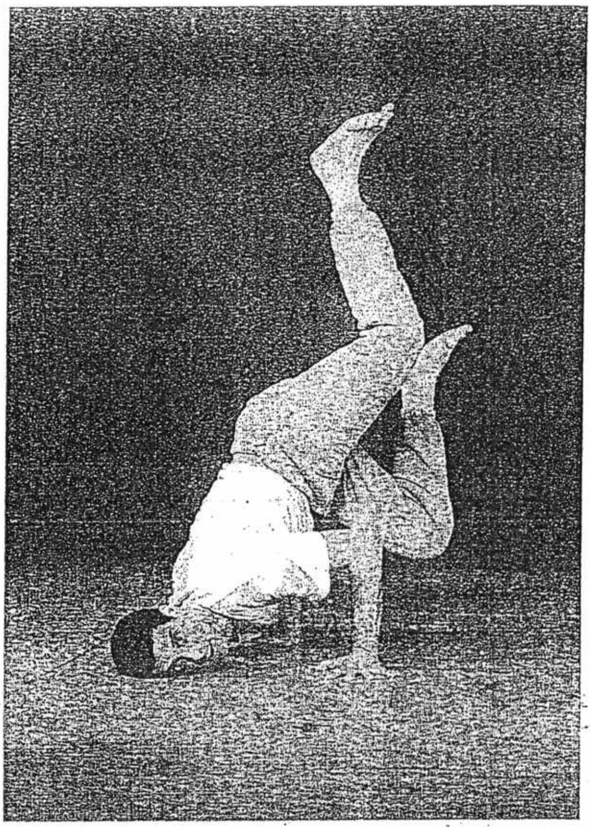
Salto em relação com o chão, Carlos Simioni



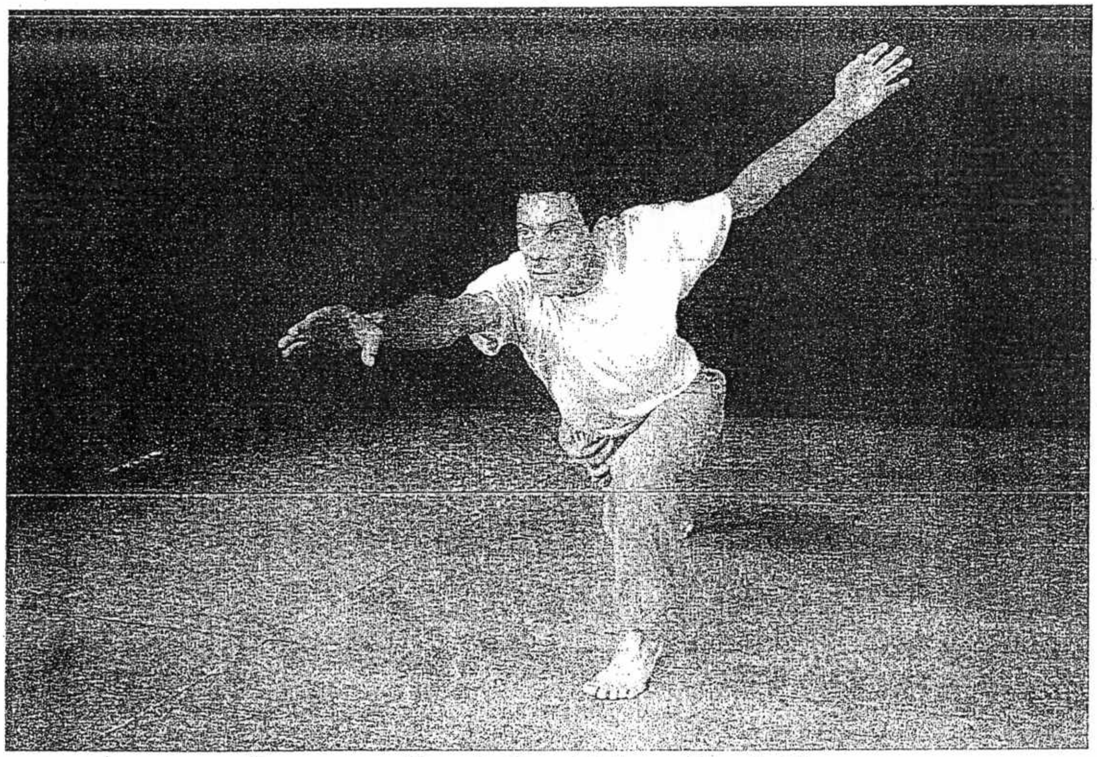
Salto em relação, Ricardo Puccetti e Carlos Simioni. Fotos: Tina Coêlho



Oposições, Carlos Simioni

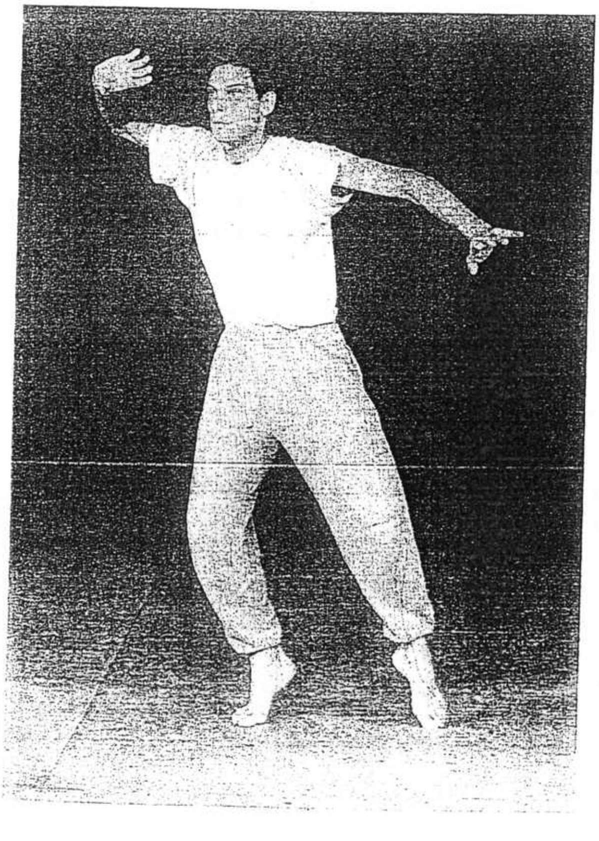


Gravidade-peso (amortecedores), Ricardo Puccetti

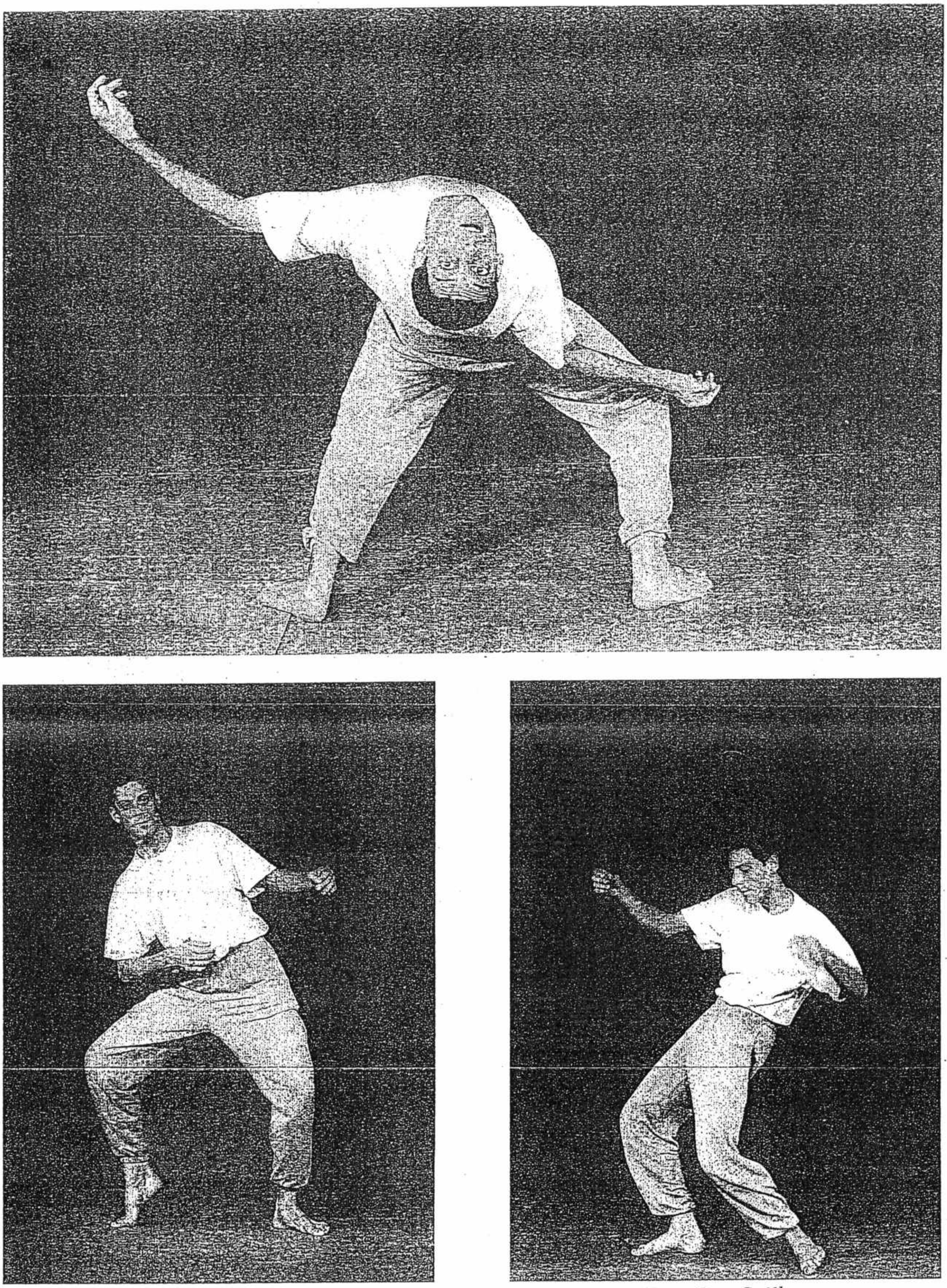


Lançamento, Ricardo Puccetti. Fotos: Tina Coêlho

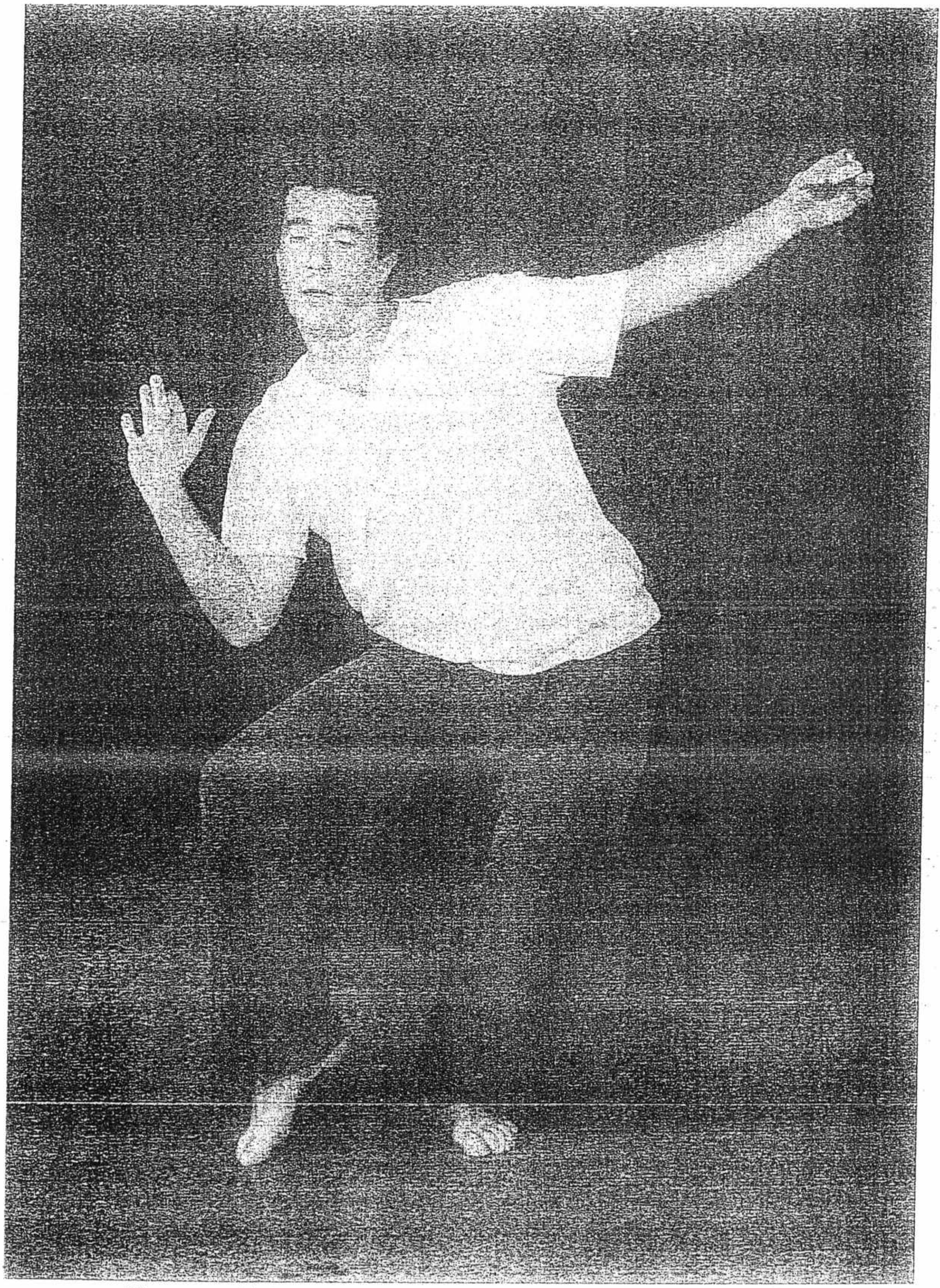
Ko-Shi, plano médio, Ricardo Puccetti



Ko-Shi em desequilíbrio, Ricardo Puccetti
Fotos: Tina Coêlho



Elementos plásticos com enraizamento, Ricardo Puccetti. Foto: Tina Coêlho



Elementos plásticos com enraizamento, Carlos Simioni. Foto: Tina Coêlho

Segunda fase

A participação de Carlos nos Seminários de Pesquisa para Atores, dirigidos por Iben Nagel Rasmussen, trouxe, para nosso trabalho, uma série de novos exercícios que foram imediatamente assimilados, trabalhados e mais tarde transformados. A descrição dos exercícios que transcrevemos abaixo é retirada de uma apostila escrita por Luís Masgrau, observador de um dos seis seminários, com a supervisão de Iben, distribuída aos participantes em dezembro de 1993.

– *O samurai*: consiste em adotar uma posição de base, com os joelhos dobrados e abertos para fora, as costas retas, convenientemente apoiadas na base da coluna, e os braços levantados, com os cotovelos na altura dos ombros. Partindo dessa posição, o exercício consiste em mover-se no espaço levantando os joelhos (sempre conservando a posição de base) e avançar um passo, deixando cair todo o peso do corpo sobre a perna deslocada. Os braços podem mover-se livremente. O exercício em si tem muitas possibilidades e variantes. Uma vez que o ator domina a posição e o passo de base, pode realizar todas as variações que queira: mudanças de direção, modelagem das mãos etc.

O samurai é um exercício orientado para utilizar o peso para reforçar a energia e, portanto, a presença cênica do ator. O mais importante é aprender a dominar o peso e saber utilizá-lo. Para isso, o ator deve isolar e manter todo o tempo o centro no eixo, formado pela base da coluna vertebral e a pélvis. Aí reside o centro nevrálgico de onde ele deve controlar o seu peso. Manter esse centro é o que dá à figura do samurai essa imponência tão característica, essa espécie de concentração, que é o segredo de toda sua força. O samurai não é como o boxeador ou o lutador de sumô; é alguém que está concentrado em si mesmo. Uma vez isolado o centro e controlado o peso, o ator deve tentar utilizar o olhar para definir com precisão a direção no espaço e reforçar, assim, sua presença cênica.

– *A gueixa*: como no caso do samurai, este exercício se inspira no arquétipo da *gueixa* para compor uma figura e uma determinada maneira de mover-se. A diferença é que, no caso da gueixa, não há uma posição e um passo de base. Cada ator deve encontrar e compor sua própria gueixa.

No princípio, os atores devem mover-se no espaço como uma gueixa, buscando ações precisas de base e fixando-as. Para isso, é importante imaginar estímulos concretos, "por onde caminha", "o que vê". Uma vez encontrado o desenho básico do arquétipo, começa-se a desenvolver ações. Durante todo esse trabalho, é muito importante modelar a energia e não tentar ilustrar.

É importante realizar todos os seus movimentos a partir do estômago. No caso do samurai, o trabalho se concentra na parte inferior do corpo, o que implica que a coluna vertebral trabalhe utilizando todo o corpo na ação. Na gueixa, em contrapartida, o trabalho se concentra muito mais na parte superior, sobretudo nos braços e nas mãos. Isso comporta o perigo de mover somente as extremidades superiores, sem implicar o uso da coluna. Neste caso, o ator não realiza ações, mas movimentos; daí a necessidade de mover os braços a partir do estômago.

O objetivo da gueixa é modelar a energia, mas agora com um princípio distinto. No caso do samurai, trata-se de utilizar o peso; e neste, a segmentação. No caso do samurai, o corpo trabalha em blocos, definindo, cada vez, uma só direção no espaço. Com a gueixa, trata-se de decompor o corpo, de torná-lo uma realidade poliédrica, que desenha simultaneamente várias direções no espaço. O ator deve controlar a segmentação, aprender a mover cada parte de seu corpo com autonomia e precisão, explorando todas as possibilidades que esta possa ter.

O resultado deste exercício é uma presença, que é o oposto complementário da presença do samurai. O exercício do samurai serve para reforçar a presença; o da gueixa, para dar ênfase às sutilezas e matizes e buscar todo tipo de possibilidades. O samurai e a gueixa implicam duas temperaturas extremas da energia, dois pólos opostos a partir dos quais o ator poderá desenvolver toda gama de matizes possíveis. Eugenio Barba denomina-os *animus* e *anima* e insiste que, para um ator, é fundamental o domínio de ambos.

Se não domina um dos pólos, sua energia jamais conseguirá toda sua extensão e desenvolvimento. É um erro muito comum identificar os dois pólos com a masculinidade e a feminilidade e, assim, reduzir arbitrariamente as possibilidades do ator em função de seu sexo. A energia não tem sexo. Independentemente dele, a energia do ator pode ser forte e dura ou suave e delicada.

Uma variação desses exercícios consiste em improvisar livremente, saltando do samurai para a gueixa. Por exemplo: um samurai vai caminhando pelo bosque, a gueixa também vai caminhando pelo mesmo bosque; encontram-se. O que acontece? Esta situação permite que os atores explorem a gama de sua energia em todos os matizes. Naturalmente, esta variação só pode acontecer se os atores trabalharam suficientemente com os arquétipos separadamente e, portanto, têm os dois pólos de sua energia perfeitamente estabelecidos.

– *Dança dos ventos*: a dança dos ventos consiste em um passo ternário, harmonizado com a respiração — que é binária — da seguinte forma: o passo ternário tem um acento forte no início, que deve coincidir com a expiração.

A dança dos ventos é fundamental, pois é uma maneira de desenvolver a fluidez da energia, da qual, por sua vez, depende a organicidade do ator. Apoiando-se no passo ternário da dança dos ventos, o ator pode realizar todo tipo de variações: passos largos, curtos, rápidos, lentos, mudanças de ritmo etc.

A dança dos ventos é uma maneira de converter a respiração — concretamente a expiração — em uma fonte de energia. Normalmente, a expiração é um momento de relaxamento no qual nos esvaziamos de energia. A questão é como utilizar esse momento para renovar a energia. Na dança dos ventos a auto-renovação é realidade, ao fazer coincidir a expiração (o momento no qual finaliza o processo de respiração) com o momento inicial do passo ternário. Dessa maneira, uma cadeia entre o final da respiração e o início do movimento produz a continuidade da energia através de uma auto-renovação.

Algumas variações da dança dos ventos: ação de manipular tecidos sobreposta à dança. Lançar bolas imaginárias, realizando um pequeno *stop* para reter a energia. Esta variação de lançamentos é desenvolvida também em pares, o que obriga os atores a trabalhar com outro princípio, o da ação–reação. Cada lançamento de um dos atores tem de gerar a correspondente reação do outro.

– *Fora-de-equilíbrio*: trata-se de um exercício que só é-aconselhável em uma segunda fase, quando o ator já trabalhou, antes, com outros exercícios mais básicos, como a dança dos ventos ou o samurai. O exercício consiste em modelar livremente a energia utilizando o desequilíbrio.

Os exercícios fora-de-equilíbrio e a dança dos ventos são, os dois pilares básicos deste tipo de treinamento físico do ator. Mesmo que pertençam a duas fases diferentes do processo de aprendizagem, seu objetivo é o mesmo: auto-renovar a energia do ator. O exercício tem três momentos:

1) *Alteração do equilíbrio:* consiste em realizar uma ação qualquer que nos tire do equilíbrio controlado. Isso constitui a base do exercício. Nesse sentido, é muito importante colocar-se em uma situação real de perda do equilíbrio. Isso, está claro, comporta um momento de risco, porque o ator se vê obrigado a perder o controle de seu peso. Se não há uma perda real desse controle, o processo do exercício se bloqueia.
2) *Evitar a queda:* consiste em realizar uma ação rápida e precisa para evitar a queda. Por exemplo: se a alteração do equilíbrio foi cair para trás, temos de realizar um contra-impulso com a cintura, para girarmos e colocarmos uma perna no chão, então o momento rápido de queda fica bloqueado repentinamente. Geralmente, esse momento de conclusão implica uma perda de energia. Toda a chave do exercício está em como utilizar o *stop* final para gerar energia, ou melhor, para renová-la. É o mesmo princípio do moinho d'água: a queda da água faz girar a roda que gera energia. O *stop* da queda deve converter-se no impulso inicial de um segundo movimento, que serve de passagem para se recuperar a posição vertical. Quando evitamos cair, desde o momento em que nos colocamos em situação de equilíbrio precário, a coluna vertebral trabalha implicando todo o nosso corpo na ação. O exercício fora-de-equilíbrio é uma maneira de desenvolver um princípio fundamental da técnica de ator: converter o peso em energia, mediante a coluna vertebral. Para que esta reconversão do peso em energia aconteça, é preciso que durante a queda retenhamos toda nossa energia em um nó no centro do estômago, pronta para ser utilizada no momento em que se produz o bloqueio. Quando o ator realiza a passagem para recuperar o equilíbrio normal, essa energia pode ser usada suavemente; mas, ainda assim, ele deve manter esse nó de energia no estômago, o que lhe permite, se quiser, realizar a passagem utilizando toda sua energia.
3) *A passagem:* o terceiro momento é a transformação que o ator realiza, desde o bloqueio da queda até que se coloque em uma nova situação de fora-de-equilíbrio. O essencial da transição é a mudança de direção. Efetivamente, o mesmo bloqueio da queda deve levar implícita uma mudança de direção que há de gerar o contra-impulso necessário para começar a nova ação. Esse terceiro momento consiste em dirigir toda nossa ener-

gia para uma nova direção. O olhar pode ajudar muito. Ao se bloquear a queda, convém utilizar o olhar com rapidez e precisão para desenhar a nova direção.

A lógica implícita no processo, que constitui esses três momentos, pode ser aplicada de muitas maneiras. O exercício *fora-de-equilíbrio* é um campo muito livre, no qual cada ator pode e deve criar as próprias ações.

– *Voz*: trabalho com os cinco *ressonadores* essenciais: máscara, peito, estômago, cabeça e nuca. O termo *ressonador*, usado por Grotowski, na verdade não indica ressonadores vocais no corpo, mas pontos de vibração: "a grande aventura de nossa pesquisa foi a descoberta dos *ressonadores;* talvez a palavra *vibrador* seja mais exata porque, do ponto de vista da precisão científica, não são exatamente ressonadores" (Grotowski, 1971, pp. 18-131). Existem muitos outros *ressonadores*. Grotowski chegou a encontrar mais de 20, mas estes cinco e mais o da garganta são suficientes para liberar a organicidade da voz. O ator deve poder controlar o movimento de sua voz e colocá-la com precisão em algum dos *ressonadores* sem misturá-lo com os outros.

Uma parte muito importante do treinamento vocal consiste em utilizar imagens para colorir a voz do ator. Por exemplo: o canto da lava, o canto da neve. Essas duas imagens contrapostas atuam como estímulos para levar a voz do ator até duas regiões baixas (ressonadores de peito e estômago) e altas (ressonadores de cabeça e nuca), respectivamente. A premissa mais importante para desenvolver o trabalho vocal com a noção dos *ressonadores* é não se escutar, não manipular a voz de maneira consciente, mas sempre reagindo a estímulos precisos. No momento em que o ator dirige sua atenção para a própria voz, a laringe tende a fechar-se, dificultando e até impedindo o movimento orgânico da voz. No exercício com imagens, não se trata de descrever, com a voz, a lava do vulcão ou a neve caindo, mas deixar-se penetrar pelas imagens-estímulos para que estas dêem colorido à voz. O ator tem ser receptivo. A verdadeira ação é sempre uma recepção.

– *Ações físicas com ações vocais:* neste caso, trata-se de sobrepor uma determinada ação física ao trabalho da voz. Elaborar uma ação física para cada ressonador e depois encadeá-las. Realizando essa partitura, os atores utilizam as ações físicas para modelar voz. O ator deve concentrar-se sobre suas ações físicas e isso o impede de dirigir a consciência para a própria voz. Uma vez fixada essa partitura, propõe-se que o ator coloque sobre ela imagens distintas. A partitura física sempre é a mesma, mas os estímulos mudam. Com isso a voz se colore com diferentes matizes.

A voz é algo imaterial para o ator: ele não pode pegá-la. Isso o leva a uma sensação de maior dificuldade no *modelar* a voz do que no *modelar* o corpo. No entanto, como voz é resultado da expiração, que é propulsionada pelo corpo, por suas musculaturas, que se tensionam diferentemente, de acordo com distintas posições do corpo, este deve ser a base para o trabalho vocal do ator.

– *Ação vocal*: trata-se de um conjunto de exercícios que visa trabalhar a voz não somente como *emissão sonora*, mas como *ações*. O ator deve trabalhar sua voz como se ela fosse uma extensão de seu corpo, capaz de realizar uma ação, tal como seu braço. Exemplo: imaginar um objeto com dimensões, forma e peso bem precisos, a alguns metros de si. Com a voz, tentar elevar esse objeto, trazê-lo para si, empurrá-lo, levá-lo ao teto, deixá-lo cair, puxá-lo, e assim por diante. Outro exemplo: imaginar uma tela branca diante de si e, como se a voz fosse um pincel com cores, desenhar, formar, colorir, enfim, pintar um quadro.

Uma voz não é somente uma emissão vocal, mas uma emissão vocal acompanhada de um determinado dinamoritmo. Podemos falar uma mesma palavra de maneiras tão distintas que seu significado muda completamente. A ação vocal é precisamente a maneira como a voz atua no tempo e no espaço, estabelecendo uma relação de causalidade entre a ação que executa e a dinâmica de emissão do som.

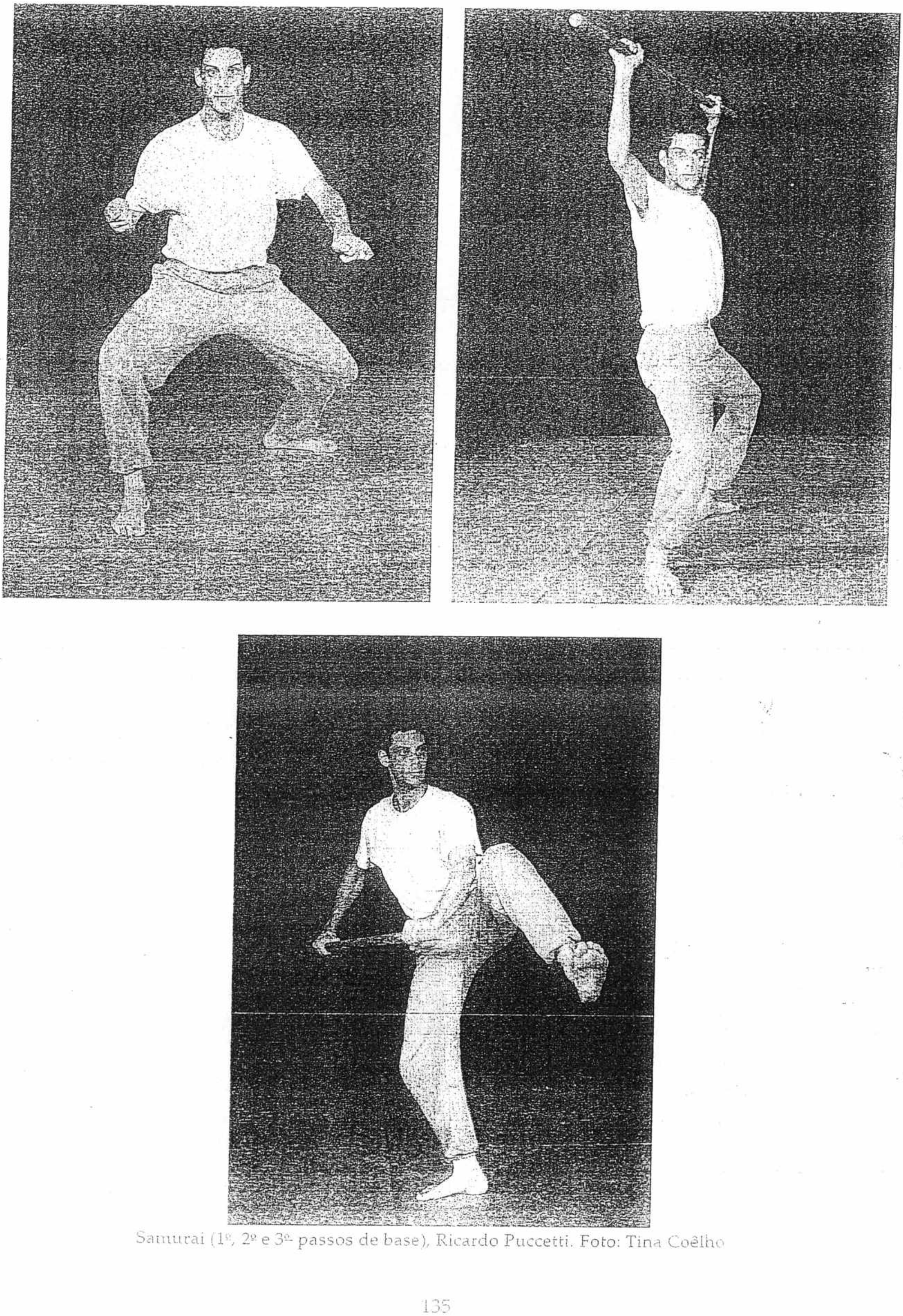
Todos esses exercícios são ensinados por meio da imitação. Não há comentários. O aprendiz vê e imita. Somente depois de um certo tempo, quando o exercício já foi apreendido e é executado, mesmo que com erros, é que haverá correções. Essas correções não serão explicadas, mas efetuadas seja por meio de curtos e sucintos comentários, seja por meio de uma variação do exercício que é pedida (visando ocasionar uma experiência diversa que leve à compreensão prática do erro), ou ainda por meio de toques físicos no corpo do ator (o orientador, com as mãos, corrige uma determinada postura). É importante, no entanto, que essas correções só sejam efetuadas num segundo momento, após o ator haver "conquistado" o exercício, ou seja, a partir do momento em que ele não precise mais do "modelo" e já tenha a sensação de domínio sobre o que faz. Evidentemente a correção deve ser feita antes de uma possível sedimentação dos erros.

Os comentários explicativos dos exercícios são raros e limitados. Não é importante o ator *saber* dos objetivos, mas *executá-los.* Ele deve, antes de mais nada, apreendê-los em seu corpo, assim descobrirá por si só os objetivos e efeitos. Racionalizar tais objetivos e a maneira como o exercício deve ser executado, na maioria das vezes, *achata* as possíveis dimensões que o exercício possa ter, limitando-as. Portanto, para o próprio bem do desenvolvimento do exercício, convém evitar a verbalização.

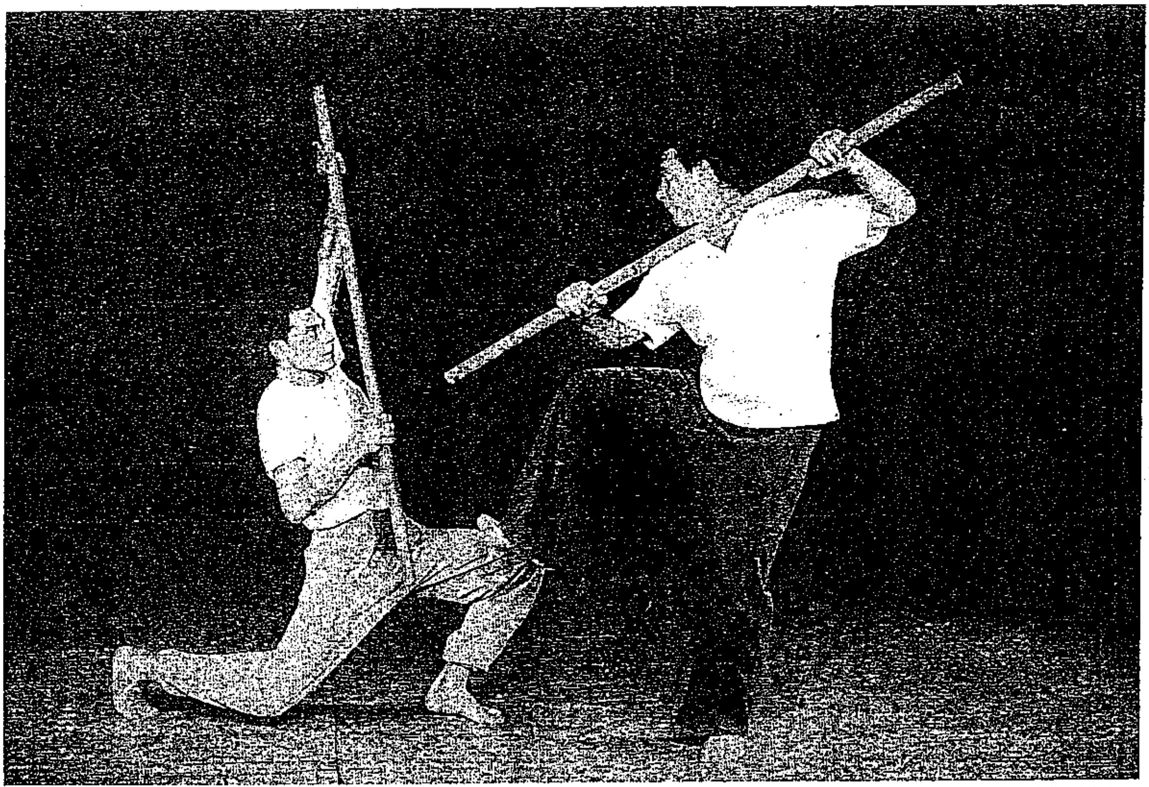
Esse treinamento foi executado por nós durante todas as manhãs de um longo período. Começávamos o trabalho com ele e depois entrávamos na dança pessoal. Iniciávamos o trabalho, naquela época, às 6 horas da manhã. Até as 9h30, 10 horas, fazíamos esses exercícios explorando detidamente cada um, o que nos levava a desenvolvê-los. Muitas vezes passávamos todo esse período da manhã somente em um ou dois exercícios. Por exemplo, trabalhamos a *dança dos ventos* durante meses por períodos de duas, três e até quatro horas seguidas, sem parar. Foi então que descobri que ela era muito próxima do *treinamento energético,* mas com códigos determinados (o passo e o ritmo ternário).

Após esse primeiro momento, começávamos o trabalho sobre a dança pessoal, que ia das 9h30, 10 horas, até o 12h30, 13 horas. Foi nessa época que o ator Ricardo Puccetti começou a trabalhar assiduamente conosco. Esse foi o período de início da busca de sua dança pessoal, durante o qual a minha presença muda foi fundamental. Eu fazia pouquíssimos comentários. Após praticamente um ano trabalhando nessa dinâmica, dei início ao trabalho de aprofundamento na busca da dança pessoal de Ricardo.

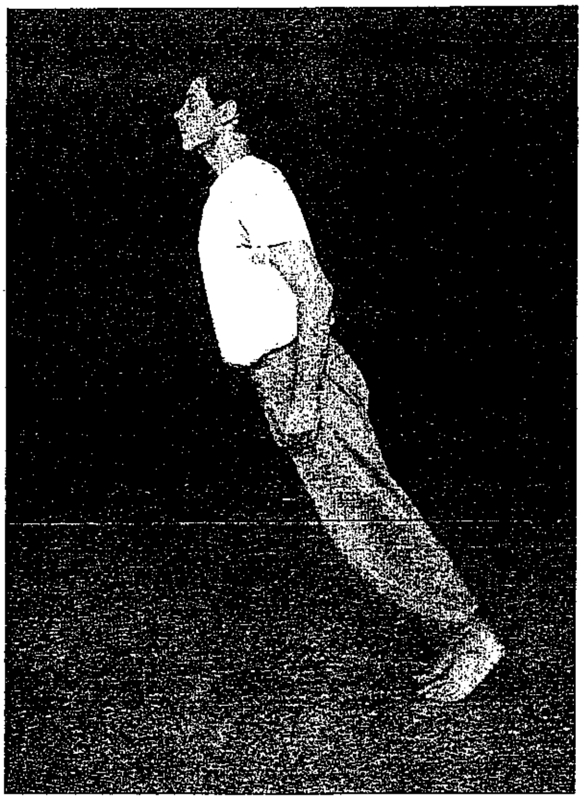
A seguir descrevo sucintamente esse processo, iniciado no segundo semestre de 1990.



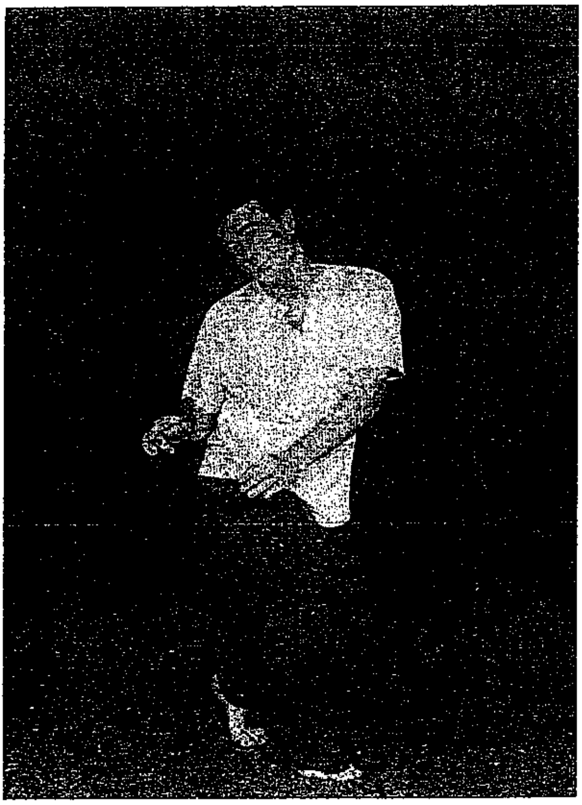
Samurai (1º, 2º e 3º passos de base), Ricardo Puccetti. Foto: Tina Coêlho



Samurai em relação. Ricardo Puccetti e Carlos Simioni



Fora de equilíbrio, Ricardo Puccetti



Gueixa, Carlos Simioni. Fotos: Tina Coêlho

Nota

[1] Uma descrição mais pormenorizada da maioria desses exercícios pode ser encontrada em minha dissertação de mestrado, Sur la formation de l'acteur, Instituto de Estudos Teatrais, Paris III.

Capítulo 5

DANÇA PESSOAL OU "DANÇA DAS ENERGIAS"

A técnica não somente não exclui a sensibilidade:
ela a autoriza e libera.
JACQUES COPEAU

O início dos trabalhos com Ricardo Puccetti foi com o *treinamento energético*. Ele participou de diversos estágios de curta duração (de uma a quatro semanas), que se prolongaram ao longo de um ano, tendo pequenos intervalos entre eles. O fato de Ricardo trabalhar durante esse ano, sobretudo o treinamento energético, foi importante no contexto das pesquisas que acabamos realizando mais tarde.

O treinamento energético, como já foi visto, permite — e visa — ultrapassar os estereótipos e assim revelar a humanidade, a pessoa. Fornece informações importantes, além de apontar caminhos a seguir e resultar em um conjunto de ações físicas que, em geral, apresentam uma ligação mais profunda com o ator.

> O treinamento energético vai além das fronteiras do puramente técnico. Ele possibilita ao ator entrar em contato e revelar, livre do crivo do intelecto e do racional, a geografia das regiões mais profundas de sua pessoa: O "treinamento" provoca e ocasiona uma diminuição do lapso de tempo existente entre um impulso e a ação. O ator extravasa ações corporais e sonoras genuínas, repletas de sensações e de emoções muitas vezes contraditórias (Ricardo Puccetti, Relatório de pesquisa, 1988).

Ao diminuir o lapso de tempo entre os impulsos mentais e as ações físicas, esse tipo de treinamento permite que cada ação tenha uma íntima relação com a pessoa e seu universo interior. Ele busca atingir energias interiores mais profundas que estão normalmente em estado potencial no indivíduo. Mais do que *fazer ações,* o treinamento energético ocasiona um contato com as *vibrações* e *pulsações* do ator. Além de seu aspecto físico, o ator experimenta diferentes *qualidades, nuanças,* "colorações" de suas ações. Ao terminar uma sessão desse treinamento, normalmente o ator se apresenta fisicamente cansado, exausto, mas interiormente *vibrante, acordado.*

Num segundo momento, após muitas sessões do treinamento energético, ações recorrentes são detectadas e passam a ser codificadas quase que naturalmente, devido à própria repetição, e são classificadas segundo esquemas do próprio ator. É importante frisar que a memorização e codificação não estão limitadas ao aspecto puramente físico. As ações devem permanecer acompanhadas de suas *colorações,* da "temperatura" particular que lhes é própria. Aliás, essa *temperatura* é o primeiro sinal detectado pelo ator; as ações físicas decorrentes dela só o serão num segundo momento. No entanto, a codificação acontece por meio das ações físicas e não da *temperatura.*

A dançapessoal é, digamos, uma "filha" do treinamento energético. Com o caminhar do tempo, diversas variantes desse treinamento foram se delineando. Ante a necessidade de fixar as *ações* recorrentes, fomos memorizando-as aos poucos, criando, assim, um léxico particular, pessoal e corpóreo do ator. Embora o treinamento energético em si não apresentasse elementos pré-fixados, num outro momento, denominado por nós de *treinamento pessoal,* esses códigos recorrentes eram retomados e trabalhados "livremente", ou seja, o ator podia misturar a ordem, no espaço e no tempo que bem quisesse (isso não impedia a possibilidade do novo, mas a base do trabalho era com o material já existente, uma espécie de *improviso com códigos fixos,* como se o ator pintasse um quadro com tintas que ele já possuísse). Assim o *treinamento pessoal* passou a ser uma extensão do *energético,* como uma variação. O *energético* abria caminhos apontando perspectivas que eram desenvolvidas, aprofundadas e aprimoradas no *treinamento pessoal,* que mais tarde se configuraria na dança pessoal ou dança das energias.

A dança pessoal, tal como vem sendo delineada, é um trabalho que busca as mesmas qualidades de energia e de vibrações encontradas no *energético,* os mesmos códigos aprimorados no *treinamento pessoal,* mas com dinâmica completamente diversa. O *energético* trabalha em ritmo acelerado visando ultrapassar o esgotamento físico, uma relação ação – reação imediata, quase por reflexo instintivo; o *treinamento pessoal* trabalha as ações recorrentes, codificando-as e aprimorando-as. Já a dança pessoal trabalha com essas ações recorrentes segundo as diversas qualidades de energia, usando de diferentes dinâmicas muitas vezes lentas e vagarosas, em que o tópico é o *ouvir-se,* buscar e explorar formas de articular, por meio do corpo, as energias potenciais que estão sendo dinamizadas, de *ser* fazendo e no fazer, de dar forma à vida.

O *treinamento energético,* ao provocar esta espécie de *expurgo* das energias primeiras do ator, dinamiza energias potenciais, induz e provoca o contato do ator consigo mesmo e ensina-o a reconhecer, na escuridão, após uma caminhada cada vez mais profunda em seu interior, recantos desconhecidos, "esquecidos", que podem vir a ser uma das fontes para a criação de sua arte. O *treino pessoal* tem o mérito de mostrar que os resultados dessa busca podem ser articulados, transformar-se num léxico, numa língua, que *lembra, mostra* e *dinamiza* energias profundas e potenciais. Ele "ensina" que toda língua tem códigos e que eles não são limitativos, mas, ao contrário, necessários. A dança pessoal, por meio dos códigos, vai além deles em busca de uma *dança de nossas vibrações* e energias potenciais. É a dinamização, por meio das ações físicas, de energias originárias e primitivas do ator (que se encontram normalmente *adormecidas*).

O termo "dança pessoal" vem de *treinamento pessoal*. Ele tenta dissolver um sentido mais "mecânico", de "exercício", que pode estar embutido na palavra *treinamento*, e introduzir uma dimensão mais fluídica, orgânica, viva, através da palavra *dança*. Já o termo *pessoal* tenta evocar o sentido de *não preestabelecido, não predeterminado*, portanto, algo pessoal do indivíduo, criado por ele, algo a ser encontrado. Muitas vezes uso também os termos "dança das energias" ou "dança das vibrações". Embora se refiram a coisas muito próximas, são sutilmente diferentes, como se distintas etapas da dança pessoal.

Quando uso o termo "dança das energias", estou me referindo a um momento mais avançado da dança pessoal, quando o ator ultrapassa o código e pode se concentrar na *qualidade das energias* envolvidas em suas ações. Já o termo "dança das vibrações" refere-se a um momento ainda mais tardio, quando, dono de suas ações e das diferentes qualidades de energia, o ator pode suprimir aspectos da *fisicidade* das ações, realizar um *raccourci* das ações físicas de maneira que mantenha quase somente a dança das vibrações. No entanto, todos esses termos nos parecem ainda uma tentativa de aproximação do que de fato é para nós este trabalho.

Eugenio Barba fala de uma *dança da energia* quando se refere aos *saltos de energia*:

> Constatamos, então, que o que chamamos de "energia" são, na realidade, saltos de energia. O princípio da absorção da ação, o sats, a capacidade de compor a passagem de uma a outra temperatura (Animus e Anima, *keras* e *manis*...) constituem distintos estratagemas para produzir e controlar os saltos de energia que dão vida ao mundo subatômico do bios do ator. Estes saltos são variações em uma série de detalhes que, sabiamente montados em seqüências, as distintas terminologias de trabalho chamarão "ações físicas", "desenho de movimentos", "partitura", "kata". [...]
> A exatidão com que é desenhada a ação no espaço, a precisão com que é definido cada traço, uma série de pontos de partida e de chegada precisamente fixados, de impulsos e contra-impulsos, de mudanças de direção, de *sats*, são as condições preliminares para a dança da energia (Barba, 1993, pp. 110-11).

Barba usa o termo *dança da energia* no singular. Para ele, trata-se de uma mesma energia que fica mais ou menos *quente*, que muda de direção, que se desenha no espaço... Em nossa dança pessoal, não se trata somente de uma mesma qualidade de energia que salta e borbulha, que desenha e direciona as ações, mas de diferentes *qualidades de energia*. Dessa forma, usamos o termo no plural, "dança das energias". Tentemos uma imagem metafórica: comparemos a fonte de energia do ator com um feixe de *luz*. Assim, cada ação emana uma determinada *luz*, que pode ser, dependendo da qualidade de sua vibração, de diferentes *cores*. A dança da energia a que se refere Barba é como um feixe de luz que salta, caminha, muda de direção e de temperatura, como se o corpo estivesse habitado por um *busca-pé* que pode ser mais ou menos *quente*. Já a nossa dança das energias, além desses fatores evocados por Barba, significa também, sobretudo, a mudança das *cores* das energias, de suas distintas *qualidades*. Por esse motivo, às vezes também usamos o termo "dança das vibrações", pois buscamos as diferentes *qualidades vibratórias*, as diferentes *cores*, que por sua vez saltam, pululam, desenham as ações. Uma mesma qualidade de energia pode *saltar* de determinadas maneiras. Alguns desses *saltos* podem ser coincidentes com saltos de outra qualidade de energia, mas alguns são particulares e específicos de certas qualidades. Mesmo os *saltos* similares serão feitos de *maneira* distinta de uma qualidade para outra. Assim, a nossa dança pessoal não é somente a dança dos saltos de energia, mas também a dança das distintas *qualidades de energia*.

Antonin Artaud acreditou que o ator fosse um "atleta afetivo", um "atleta do coração" (Artaud, 1984, p. 162). Em texto intitulado "Um atletismo afetivo", ele levantou questões referentes à possibilidade/necessidade de uma forte relação íntima entre o corpo e a alma:

> O ator dotado encontra em seu instinto o modo de captar e irradiar certas forças; mas essas forças, que têm seu trajeto material de órgãos e *nos órgãos*, nos espantariam com a revelação de sua existência, pois nunca se pensou que um dia pudessem existir. [...]
> A crença em uma materialidade fluídica da alma é indispensável à profissão do ator. Saber que uma paixão é matéria, que ela está sujeita às flutuações plásticas da matéria, dá sobre as paixões uma ascendência que amplia nossa soberania. [...]
> Saber que existe uma saída corporal para a alma permite alcançar essa alma num sentido inverso e reencontrar o ser através de analogias matemáticas (Artaud, 1984, pp. 164-65).

O sentido da palavra *alma*, para Artaud, pode ser traduzido aqui por *universo interior*. Por *alma* deve-se entender o que *anima*, dá vida e é, portanto, fonte de energia interior e potencial, dinamizada na medida das necessidades do homem. Assim, por exemplo, um indivíduo calmo e tranqüilo pode alterar completamente seu "estado de ser" em situações extremas, como um assalto ou um acidente. Artaud, nessa passagem, assim como Stanislavski quando lembra que as emoções e sentimentos não são fixáveis, chama atenção para a importância de se encontrar, no trabalho do ator, a materialidade, a corporeidade, de seus aspectos interiores mais profundos. Esse correspondente corpóreo, dilatado, é o que constituirá as bases da arte de ator, sem o que ele se perde no caos das sensações, traduzidas como "sentimentos" e "emoções". Grotowski, ao falar da importância do engajamento total do ator em suas ações, chama atenção para esse risco: "Do ponto de vista do método, [o ato total] é eficaz, pois isto lhe dá o máximo de poder sugestivo, à condição de evitar o caos, a histeria e a exaltação. Deve-se tratar de um ato objetivo: por assim dizer, articulado" (Grotowski, 1971, p. 99). Artaud ressalta também o duplo sentido da comunicação corpo–alma, ou seja, se encontramos uma *saída corporal para a alma*, então podemos encontrar uma "*entrada*" corporal para a alma, se 2 + 1 = 3, então 1 + 2 = 3.

A ponte: o treinamento pessoal

> É noite escura. Muito escura. Destas noites órfãs de lua, de estrelas, de sons. No silêncio profundo, ouço apenas o pulsar do meu coração. Estou em uma canoa. Respiro. Tento ouvir algo. Nada. Silêncio. Começo a remar. Não vejo a água ou o continente de onde saí, meus olhos não definem a minha própria pessoa. Sinto, no entanto, um ar que sopra, às vezes, e que traz aos meus ouvidos, o som do remar, da minha respiração. Para onde vou? Não sei. Mas, tenho de ir adiante, sempre adiante. Para a direita? Para a esquerda? Em frente! Sinto um vazio de dar medo. Uma solidão neste vazio. Um medo desta solidão. Continuo a remar. Minha retina retém o escuro, vejo o mar. Meus olhos navegam pelas linhas do horizonte, mas não consigo mais ver a praia de onde saí. Estou só, numa canoa, em pleno oceano. Uso do desespero para continuar remando. A noção do tempo abandona o barco. Meus sentidos estão à deriva, não sei se estou indo contra a corrente, se estou do lado certo, não sei nem mesmo se existe o certo. Remo, a ação já está na memória dos meus braços-remos. Remo, porque este som para mim, lembra a prece, e isto me dá a coragem para enfrentar o escuro. Em outros momentos, me perco no ritmo, no gesto, sei apenas que não posso parar. Um canto? De um pássaro? Ouvi mesmo? Ah!, a alucinação embarcou! Continuo, eu, a noite, o ar e o mar. Eu, o ar e o mar. Ar e mar. A remar. Novamente, a sensação do canto, é um pássaro! Não o vejo, ouço. Tento seguir seu canto débil, belo!... Sigo-o e o alcanço com o dia. É uma gaivota, ela canta e voa, branca, clara, luz. Juntos seguimos. Sei que vai me levar à terra firme. As gaivotas sempre buscam a terra. Levanto meus braços-remos e jogo água na surpresa de estar cantando como se fosse um pássaro... (R. Puccetti, Diário de trabalho, 1990).

Assim Ricardo descreveu suas sensações de quando começamos seu treino pessoal. Um vazio que ele preenchia com diversas ações, que o levava a buscar algo de mais significativo, uma relação mais profunda, mais forte, entre sua pessoa e seu fazer. Eu não lhe dizia o que devia fazer. O mesmo princípio do "Não sei. Faça". O ator precisa aguçar os ouvidos para poder ouvir o canto de seu pássaro...

> Estou convencido que uma dança pré-fabricada, uma dança feita para ser mostrada, não interessa. A dança deveria ser acarinhada; eu não estou falando a respeito de uma dança jocosa, mas sim de uma dança absurda. Ela deve ser absurda. Um espelho que derrete o gelo. O dançarino deveria dançar neste espírito...
> [...] minha dança é o remover de convenções e técnicas [...] é o revelar de minha vida interior (Hijikata, in Viala, 1988, p. 185).

Para Hijikata também se tratava de encontrar algo interior, mais profundo, que lhe desse o sentido de sua arte para si mesmo e para seus espectadores. Um espelho que lograsse derreter o gelo das relações humanas. A sua *dança absurda* se referia a algo que não segue uma lógica racional, mas outra lógica, algo que tem mais a ver com o sangue, com "a dimensão prática da vida do homem, seu instinto animal, sua natureza primitiva" (Hijikata, in Viala, 1988, p. 186).

Este período inicial de busca é longo. Difícil dizer o quanto. O tempo real é neste caso irreal. O nosso tempo é absolutamente fora do tempo. Em nossa memória ficam as sensações do vazio e a da descoberta do canto do pássaro. No início, as ações feitas por Ricardo eram uma mistura de estereótipos que preenchiam um vazio e algo de vivo, de mais significativo, *vibrante*. Aos poucos, os estereótipos foram se esgotando e começaram a reaparecer ações que haviam surgido no treinamento energético, mudanças bruscas de dinâmicas e embriões do que mais tarde se configuraria na sua dança pessoal.

Neste trabalho buscamos *limpar* os "ruídos" das ações, retirar o que poderia estar obstruindo, ou servindo como uma máscara que esconde. Trabalhamos as ações recorrentes. As que não têm sentido para o ator, não se repetem, são, portanto, naturalmente eliminadas. A vivência de ações que têm um sentido profundo acaba por eliminar aquelas que não encontram eco na pessoa do ator, que não têm um sentido real. Assim, o treinamento pessoal vai levando o ator a um conjunto de ações esparsas e desconexas, mas que ecoam de maneira muito particular, quase nunca racional, que são como uma extensão física de sua pessoa.

Essas ações começam a formar seu léxico. Com elas, ele começa a *conversar* consigo mesmo e mais tarde também com o espaço externo. Elas acabam por se constituir num *meio* pelo qual ele interage com o mundo externo, estabelecendo contato entre sua pessoa e o outro. Ele não está mais "solto": improvisa com códigos que vão se fixando cada vez mais, que vão se precisando cada vez mais detalhadamente. O treinamento pessoal começa a virar uma espécie de *dança*. Uma dança das energias, das vibrações, uma dança pessoal.

Em busca do fio de Ariadne

Ricardo apresentou-se no início com ações fortes, vigorosas e impulsivas. Tudo nele parecia ser "afirmativo". No treinamento energético suas ações não titubeavam, aconteciam firme e claramente. Eram intervenções afirmativas no espaço. Extremamente rigoroso consigo mesmo, Ricardo me lembrava um guerreiro medieval. Sério, compenetrado e introvertido, ele "cuspia faíscas de fogo" em seu treino. Havia, no entanto, algo em seu trabalho que dava ao salgado um *arrière goût* adocicado. Seria sua paixão pelo teatro popular, pelo palhaço e pelo cômico? Seu "guerreiro" parecia por momentos um soldado do exército de Brancaleone ou o fidalgo dom Quixote de La Mancha. Ele, no entanto, não brincava em serviço, estava por inteiro em tudo o que fazia ou se propunha a fazer. A honestidade de Ricardo no trabalho não é algo aprendido, mas natural.

Seu corpo me dizia uma coisa, seus olhos e sua face me diziam outra. Suas ações no trabalho, as predominantes, diziam-me algo, mas, em momentos fugazes de seu cotidiano, eu percebia uma outra qualidade que surgia por instantes no trabalho. Secretamente parti em busca dessa outra coisa que não se mostrava, mas que lhe escapava. Por isso deixei Ricardo por tanto tempo trabalhando o treinamento energético. Eu buscava um *depois*. Queria ver o que podia existir por detrás. Sua profunda honestidade por momentos me confundia. Graças a ela, ele era íntegro em seu trabalho. Eu não conseguia acreditar que o que via no seu treino não fosse ele, mas um tipo de estereótipo criado por ele. Simultaneamente àquelas ações vigorosas e impulsivas, havia, no entanto, aquele gosto adocicado, delicado.

Ricardo treinou muito. Sobretudo o "energético" e depois o "treinamento pessoal". Aos poucos fui entendendo o que era óbvio, mas que precisava ser confirmado na *práxis*: suas ações fortes e vigorosas não eram estereótipos, mas *um* aspecto, uma *qualidade* de sua *energia*. Ricardo não fingia ser impulsivo, ele era impulsivo. Isso se via claramente em seu trabalho. Nos momentos em que trabalhávamos os impulsos, ele se deleitava. Realmente seu corpo se lançava e projetava para o espaço. No entanto, havia uma outra qualidade de energia, mais doce, delicada, frágil, como que no alicerce. Uma qualidade que não se mostrava, mas existia. Embora distintas, essas qualidades se manifestavam nas mesmas ações. Explico: no trabalho, sua energia doce e delicada vinha sob a pele das ações fortes e vigorosas. Isso resultava, por exemplo, em ações retilíneas do braço, rápidas, vigorosas, mas em que a extremidade dos dedos das mãos era delicada, sutil; movimentos rápidos e fortes do corpo, que, no segundo em que paravam, numa pausa repentina no tempo, cediam lugar a um rosto e um olhar doces.

Como trabalhar sua energia sutil e delicada, sem cair no estereótipo do feminino? Como trabalhar não somente o sutil e delicado, mas sobretudo o *seu* sutil e delicado? Essas questões passeavam por minha cabeça enquanto via seu trabalho. Tentava captar os raros momentos em que o sutil predominava. Um certo dia trabalhávamos seu *treinamento pessoal* em *raccourci*. Nesse momento, Ricardo, que trabalhava muito com os impulsos e os elementos plásticos, começou a fazê-los condensadamente, como pequenas e localizadas explosões nervosas pelo corpo. Aquilo se configurava quase em uma dança. Uma dança dos impulsos, que "brincavam" pelo seu corpo. Tinha claramente diante de mim algo que era ao mesmo tempo forte e delicado, mas de maneira oposta: antes havia o forte em evidência e o delicado por baixo, agora o delicado estava em evidência e o forte por baixo. Era o *fio de Ariadne*!...

> 14/09/90 — Brinco de fazer pequenos impulsos caminharem pelo corpo. Pequenas ações de intensidade suave, tendo uma coloração bem feminina. Isto me levou a uma grande "remexida" emocional, que provocou uma crise de choro. Minha percepção do espaço ficou aguçada (senti pelo ouvido a parede), assim como a sensação do tato (quando senti com a mão o frio da parede, nova crise de choro veio) (R. Puccetti, Diário de trabalho, 1990).

"O guerreiro também usa saias..."[1]

O trabalho naquela época era feito predominantemente de olhos fechados. Não que isso devesse ser uma regra, mas naquele momento era mais conveniente, pois diminuía o predomínio da visão sobre os outros sentidos. Além do mais, a visão nos projeta para fora. Os olhos fechados facilitam um mergulho para dentro, importante para a dança pessoal. Tatsumi Hijikata, em carta para Natsu Nakajima, ressalta a importância dos olhos fechados:

> Inseguros nos seus olhos cerrados e conscientes do medo da corrida no escuro, os homens de hoje não testam a si mesmos no confronto com a escuridão. E entrando no interior do corpo invisível, podemos ficar perdidos. Ser ameaçado pelos próprios olhos é assustador, portanto não podemos efetivamente confiar na dança de olhos abertos (T. Hijikata, 1984).

Ricardo já tinha detectado várias ações recorrentes. Ele trabalhava essas ações buscando sempre uma relação mais aprofundada com sua pessoa. Sua dança pessoal já estava em processo de elaboração quando descobri o *fio de Ariadne*. A descoberta do *fio de Ariadne* não significava necessariamente o *ponto de partida* da dança pessoal. Ele podia ser o contrapeso, algo que completava e contrabalançava, que lhe dava a densidade e a tridimensão, a face oculta da lua. Essas ações recorrentes, já codificadas, foram mais tarde classificadas na qualidade que chamamos de *guerreiro*. Havia também diversas outras ações dispersas que foram trabalhadas e que, posteriormente, associadas a outras novas ações, compuseram novas categorias de qualidades.

Descobrir como trabalhar a energia sutil e delicada de Ricardo abriu um vasto campo de busca pessoal para ele. A partir desse ponto, ele começou a trabalhar uma série de ações sinuosas e delicadas, que chamamos de *japonesa* (ver quadros nos anexos). Minha orientação com Ricardo foi muito diferente da que fiz com Carlos. É importante não repetir esquemas, a não ser em contextos muito específicos. Se combato os estereótipos dos atores, devo combater também meus próprios estereótipos.

Deixei Ricardo "solto", buscando seus caminhos por si só. Eu o observava e guardava silêncio. Quando percebia que ele começava a cair em esquemas repetitivos e não produtivos, provocava-o com comentários fortes e diretos: "Seu trabalho está num nível superficial, você ainda está trabalhando no nível da pele. Não sinto o calor de seu sangue, nem o cheiro de seu suor. Você precisa ir além". Eu não me referia ao suor de seu corpo, que se espalhava pelo chão de cimento daquele pequeno salão, mas a algo muito mais sutil, a necessidade de impregnar, cada vez mais, tudo o que ele fazia com o *fedor*, o *cheiro* de sua pessoa. Só assim ele poderia de fato ativar uma espécie de *dínamo* interior, capaz de colocar em trabalho fontes de energia mais primitivas, profundas, potenciais. A seriedade e autocrítica de Ricardo eram tais que um comentário como o referido acima acarretava semanas de árduos esforços para vencer os próprios estereótipos e atingir, de fato, níveis mais significativos de energia.

É a busca de se atingir tais níveis que constitui, segundo Grotowski, o sentido da arte de ator e que confere às suas ações a força necessária para que sua arte toque o espectador:

> Quando eu digo que a ação deve engajar todo o ser do ator, sem o que sua reação não tem vida, eu não falo de algo do "exterior" como gestos exagerados ou truques. O que entendo então por isto? Trata-se da própria essência da vocação do ator, de sua reação que lhe permita revelar, uma após a outra, as diferentes camadas de seu ser, desde a fonte biológica do canal da consciência, até o pico, que é difícil de definir, e no qual tudo vem a ser unidade. Este ato de desvelamento total de um ser se transforma numa oferenda que beira a transgressão de barreiras e o amor [*qui jouxte la transgression de barrières et l'amour*]. Chamo isto de um ato total. Se o ator agir assim, ele vem a ser uma espécie de provocação para o espectador (Grotowski, 1971, p. 99).

Ricardo começou a descobrir uma série de relações em seu corpo, como a respiração e a região da cintura. Por longo período suas ações nasciam deliberadamente do que ele chamou de *"ventre e suspensórios"*. Tratava-se da musculatura baixa das costas, mais ou menos na região que Grotowski chama de "cruz" e de todo o círculo da cintura. Artaud diz, a respeito desta região do corpo: "todo sentimento feminino que cala fundo, o soluço, a desolação, a respiração espasmódica, o transe, é na altura dos rins que realiza seu vazio" (Artaud, 1987, p. 169). As ações que surgiram naquela época e estão até hoje em seu trabalho eram fragmentos de sua atual dança pessoal.

Os caminhos de sua dança começavam a se delinear mais claramente. Novos horizontes se abriram, muitas ações novas com um elo íntimo com sua pessoa surgiram. Um período de expansão, não de *limpeza* nem de codificação, mas de busca cada vez mais profunda do novo ou do "esquecido". Aos poucos, ele não ouvia mais somente um pássaro, mas o canto de toda uma floresta que chegava aos seus ouvidos, ecoando em seu ser. Ele cantava com seu corpo esta melodia polifônica.

"Ser, não expressar"[2]

Natsu Nakajima foi discípula de Tatsumi Hijikata e trabalhou também com Kazuo Ohno. Hijikata foi o fundador da dança japonesa butô. Ele teve principalmente dois momentos em seu trabalho: um primeiro, no qual procurava a mais pura, livre e profunda expressão do dançarino; e um segundo, no qual procurou uma maneira de formalizar sua dança. No primeiro momento, que durou aproximadamente dez anos, Hijikata trabalhou sobretudo com livres improvisações que se codificavam por si mesmas. O importante, nesse período, parece ter sido a busca do primitivo. Foi nessa época que Kazuo Ohno trabalhou com ele. Seu segundo momento foi a busca de uma maior *precisão* no trabalho do dançarino. Ele procurou elaborar os códigos de cada *performer*. Segundo ele, cada dançarino deveria encontrar uma técnica própria e particular. Seu trabalho foi interrompido por sua morte prematura.

Foi na Ista (International School of Theater Anthropology) de Bolonha, em 1990, que conheci Natsu Nakajima. Por meio dela, entrei em contato mais profundamente com o butô. Quando vemos o trabalho de Kazuo Ohno nos impressionamos, mas conhecer o que alimenta esse trabalho, o que está nas suas bases, é outra coisa. Surpreendi-me com a proximidade entre a proposta de Hijikata e aquilo que vínhamos realizando em Campinas. Decidi conhecer melhor o butô. O conhecimento, em nossa arte, vem sobretudo por meio da prática. Resultado: convidamos Natsu Nakajima para trabalhar conosco por um mês. Desse trabalho resultou a montagem brasileira de *Sleep and reincarnation from the empty land*, dirigida por Natsu.

Os trabalhos com o butô foram de grande importância para Ricardo, que assimilou e incorporou, em seu treinamento, diversos elementos e conceitos práticos. Natsu trabalhou conosco uma série de noções básicas do butô,como, por exemplo: *o terceiro olho, o fantasma, os pés que saboreiam o chão, imagens, relação sensação–ação, koshi, jo-ha-kyu, ma* e diferentes andares do teatro oriental. Cada elemento era apreendido por meio de uma série de exercícios práticos. Muitos deles também foram inseridos em nosso treinamento técnico.

O *terceiro olho* consiste em imaginar um olho no centro da testa, entre as sobrancelhas. Os olhos estão fechados e o ator tenta "ver" e se orientar com o terceiro olho. Num segundo momento, os olhos podem ficar abertos, desde que não se olhe com os olhos reais, mas com o *terceiro olho*. Esse trabalho busca desenvolver uma visão mais interior e uma espécie de relação direta entre esse interior e o exterior. Isso resulta numa qualidade particular dos olhos do ator, que sugere *olhos que sonham*. Esse trabalho se aproximava em muito do que vínhamos desenvolvendo na dança pessoal, ou seja, com os olhos fechados, buscávamos uma maior relação do ator consigo mesmo e uma relação não direta, mas perceptiva, com o exterior.

O *fantasma* consiste em deixar que o corpo execute as ações por si mesmo, sem a intervenção da vontade do ator ou dançarino. Consiste em abandonar-se a um fluxo interior de energia que leva o corpo ao movimento. O ator deve ser *passivo* e não ativo. O nome *fantasma* sugere a imagem de que não é o ator quem conduz a ação, mas seu *fantasma*, como se o ator fosse uma marionete manipulada por fios. O ator é o boneco, e os fios são o fluxo interior de suas energias. O *fantasma* de Natsu me lembrava a *ereção muscular* de Decroux. Para ele tampouco era o ator quem conduzia a ação, mas seus músculos. Decroux, vale lembrar, falava na música e no canto da musculatura como sendo os propulsores das ações.

Os *pés que saboreiam o chão* também vão ao encontro dos trabalhos de Decroux e Grotowski. Em nosso trabalho, também acentuamos a importância desta relação pé–chão. Todos os exercícios de *enraizamento* sublinham e desenvolvem essa relação. Existem diversas maneiras de pisar, de não fazer barulho no chão quando se caminha ou se corre, de deslocar o corpo pelo espaço amortecendo ou acentuando a queda. Decroux desenvolveu uma série de exercícios que começava pelos pés; "la vie viens d'en bas", dizia ele em sala de aula. Grotowski diz que, para distinguir um bom de um mau ator, muitas vezes ele olha os pés, como ele pisa. Para Natsu, tratava-se de deslizar o pé pelo chão docemente, como se tateando e saboreando o chão e suas nuanças.

Importantes conceitos do teatro japonês trazidos por Natsu foram o do *jo-ha-kyu* e o do *ma*: "*jo*: a fase do começo, quando a força se põe em funcionamento como se vencesse uma resistência; *ha*: a fase de transição, ruptura da resistência, desenvolvimento do movimento; *kyu*: a fase da rapidez, do crescer sem freios até a parada imprevista" (Barba, 1993, p. 107).

Para Eugenio Barba, *jo-ha-kyu* não é somente uma divisão do tempo, mas uma maneira de pensar do ator japonês. "O jo-ha-kyu não é exatamente uma estrutura rítmica, mas um pattern de pensamento e de ação [...]. É pensamento que incide e esculpe o tempo, isto é, que o converte em ritmo" (Barba, 1992, p. 108). *Jo-ha-kyu* é traduzido literalmente por Barba como *resistência-ruptura-aceleração*.

O *ma* é a ação na imobilidade, uma pausa suspensa no espaço, mas que continua no tempo. Decroux dizia que "a imobilidade é um ato que quando ocorre é apaixonado" (Decroux, 1963, p. 105). A imobilidade móvel abre campo para a noção de *vibração*, pois visto de fora não existe movimento, mas interiormente existe algo que vibra. É uma noção similar à do *ritmo* colocada por Stanislavski" (cf. Toporkov, s.d., p. 168).

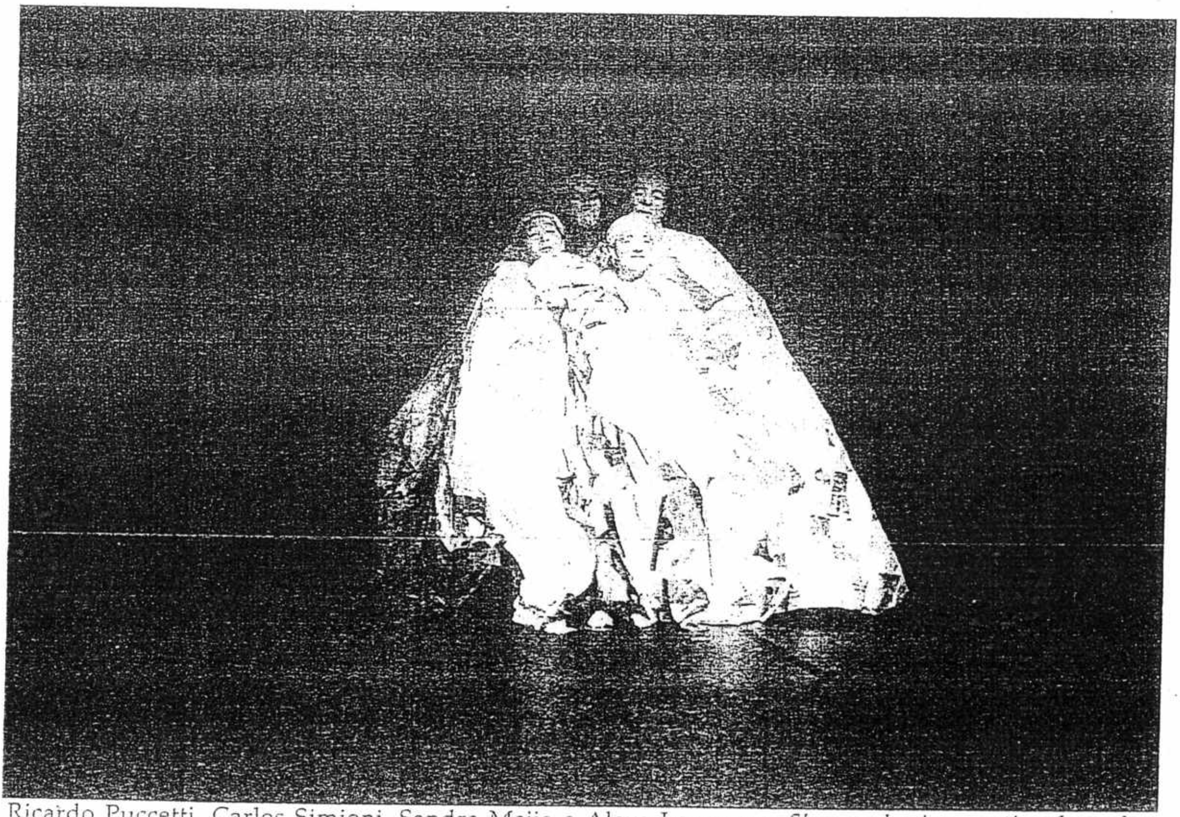
O trabalho de Natsu trouxe de maneira sistemática algo que fazíamos antes livremente: as *imagens*. Natsu exigia uma grande precisão nas imagens mentais, o que acarretava uma maior precisão das ações físicas. Podia-se improvisar a seqüência das imagens, mas não as imagens: "No fundo Natsu improvisa, assim como improvisava Stanislavski em sua cena da banca de jornais. Com cultura, tradição, ideais estéticos, repertório de imagens e de conceitos absolutamente distintos, os princípios de base que Natsu utiliza (não sua técnica, mas a técnica de sua técnica) não são diferentes dos de Stanislavski" (Barba, 1993,p. 111).

A partir desse trabalho, retomamos com Ricardo antigas imagens e as trabalhamos. Outras novas surgiram com uma força propulsora bastante particular, abrindo para ele novos campos de busca pessoal.

Houve vários pontos de encontro entre nosso trabalho e o de Natsu Nakajima. O mais relevante dentre eles foi a noção da *não-interpretação*. O ator não interpreta, ele é. Ele não expressa nada, mas simplesmente *é* com plenitude. A busca dessa plenitude, desse estado presente, desse *ser*, revela-se algo tão importante quanto difícil e vai ao encontro de nossa dança pessoal.

Natsu Nakajima em *Sleep and reincarnation from the empty land.* Foto: Nourit Masson-Sekiné

Ricardo Puccetti em *Sleep and reincarnation from the empty land*, direção de Natsu Nakajima, 1991.



Ricardo Puccetti, Carlos Simioni, Sandra Mejia e Alexa Lerner em *Sleep and reincarnation from the empty land*, 1991. Fotos: Gil Grossi

"Reconhecendo a própria cara"

É importante estar atento ao ritmo geral de um trabalho como este. Existem os momentos de mergulho e os de respiração, nos quais se toma um "ar fresco", distanciando-se como se para tomar um novo *élan*. Há períodos em que os novos materiais se proliferam em conseqüência de um mergulho nas profundezas de si, e outros em que a única possibilidade de o trabalho avançar é se deter no que já existe, delineando, aprimorando, conhecendo as entranhas, as sutilezas de cada ação. Nesses momentos deve-se fixar, repetir para não perder, operar uma *limpeza* dos "ruídos", podar os galhos para fortalecer o tronco. É quando limpamos as ações na busca de suas impressões digitais. Mas esse momento também se esgota, e um novo mergulho se faz necessário. Como um pêndulo que oscila na luta pela vida, na luta contra a morte...

O encontro com Natsu Nakajima foi um "oxigênio", um distanciamento necessário. Já estávamos, Ricardo e eu, havia três anos trabalhando juntos. Era preciso romper com a cultura que tínhamos criado, introduzindo algum elemento novo que permitisse uma desestruturação/reestruturação das relações. Natsu, além de nos permitir conhecer o butô, significou esse momento particular e importante. Seu trabalho teve uma grande vantagem (similar ao de Iben): continha uma dinâmica nova, uma maneira distinta de trabalhar, mas procurava as mesmas coisas. Foi o distanciamento que aproximou.

Ricardo já tinha, naquela época, codificado várias das ações de sua dança pessoal, hoje classificadas nas qualidades *mar, pedra, criança, guerreiro, japonesa, amazonas, velho, passarinhos, vôos, respirações, imagens, segmentação, máscara* (vide quadro das ações de Ricardo nos anexos). Atualmente são nove qualidades que se subdividem em 89 categorias, que, por sua vez, contêm diversas ações cada uma. A descrição pormenorizada dessas ações não só seria exaustiva, como inócua. A força desse material não está em seus códigos, mas na vida que eles contêm, na *vibração* que emanam. Eles devem, portanto, ser vistos, presenciados, testemunhados. O código é necessário porque sem ele não há arte, porque ele é o que "doma o leão", mas sua força está no elo íntimo que trava com a vida do ator.

Uma vez os códigos bem definidos e mais *limpos* e *polidos*, o ator começa a mudar de um código para outro, construindo uma *dança*, numa *improvisação com códigos*. A dança é livre, os códigos precisos. Os códigos não se "contaminam": eles existem com as fronteiras que os separam bem delineadas. Como um músico de *jazz* que improvisa as notas sobre uma base melódica fixa, construindo, a cada vez, uma música, o ator constrói a cada dia uma dança pessoal. Sua *base melódica* não é fixa, nem a ordem das *notas*, mas as *notas* existem e estão fixadas; é um princípio similar. "Pessoal" não porque lhe pertença, mas porque é construída com seu léxico, com as palavras de uma língua corpóreo-vocal que ele mesmo edificou, desenvolveu e aprimorou. Por não ser uma "língua" discursiva, por falar mais à percepção do que à razão, ela poderá ser, num outro momento, transformada em *texto* para os espectadores.

É nesta mistura que temos os saltos de energia de que fala Barba. O ator *pula* de uma qualidade para outra sem prenunciar, surpreendentemente até para si mesmo, sem uma lógica aparente, de modo impulsivo. Ele também pode *deslizar* de uma ação ou de uma qualidade para outra como se a força de uma se derretesse e se transformasse na outra. O ator vai *sendo* e *existindo* por meio dessas ações, explorando diversos ritmos e dinâmicas diferentes. Ele encontra maneiras distintas de interligar suas ações. Descobre relações particulares entre elas, antes não pensadas, desvelando, como se por acaso, sentidos até então desconhecidos.

Essas maneiras de interligar as ações são o que chamo de *ligamens*, ou seja, pequenos elementos que operacionalizam as ligações entre as ações. Esses elementos são, em geral, de tempo, de ritmo (pausas, acelerações, ralentandos...). Eles *pontuam* as frases, desviam a atenção, surpreendem. Mas também podem ser de espaço, a espacialidade da ação, ou de qualidade, ou seja, uma ação ou uma qualidade que surge inesperadamente *entre* duas outras ações e que possibilita a passagem, fazendo a ponte entre elas. Podem, ainda, ser *inventados*, ou seja, criados para este fim específico. No capítulo "Da técnica à representação", na parte referente ao *Wolzen* e à *mímesis corpórea*, estudamos mais detalhadamente alguns *ligamens*.

Um trabalho mais complexo que também pode ser desenvolvido nesse período é o de mesclar as qualidades. Duas qualidades podem coexistir em uma mesma ação, como se uma fosse a pele e a outra o sangue. Isso é, de fato, complexo e delicado, pois se passa a trabalhar distinguindo-se o código corpóreo da qualidade vibratória das ações. Podemos fazer as ações do *guerreiro* com a energia da *japonesa*, ou vice-versa. Ele também pode ter uma qualidade na parte inferior do corpo e outra na parte superior; ou ainda uma qualidade no braço e outra na mão. Esse trabalho só pode ser feito depois que o ator adquire grande conhecimento e domínio de suas ações e das qualidades de energias. Por *conhecimento* não entendo somente a ciência, mas um conhecimento prático, holístico, físico-mental, um conhecimento ao mesmo tempo global e específico, preciso. Por *domínio* não quero dizer *controle* da razão, mas *familiaridade*, algo que seja percebido como uma *"segunda natureza"* (Copeau).

Esse tipo de trabalho traz, para o ator, grande segurança e domínio de seu material. Ele passa a saber identificar claramente as distintas qualidades, as distintas *cores* de suas ações. Por conhecer bem cada ação, por estar mais seguro de sua execução, após um período de aprimoramento muitas vezes difícil, ele pode se deleitar, abandonando-se novamente ao misterioso universo das sensações antes acordadas por ele. Agora essas mesmas ações acordam nele. É a matemática de Artaud: "Saber que existe uma saída corporal para a alma permite alcançar essa alma num sentido inverso e reencontrar o ser através de analogias matemáticas" (Artaud, 1984, pp. 164-65).

"Pulando os próprios muros"

Até então minha orientação tinha sido distante. Eu não intervinha diretamente no trabalho de Ricardo. Não queria direcionar o processo, mas, ao contrário, que ele direcionasse o próprio trabalho. É importante que o ator conquiste a própria arte e não fique nas mãos do diretor. É importante que ele *pegue a coroa antes que um aventureiro lance mão dela* e conquiste sua liberdade construindo a própria disciplina.

Ricardo havia chegado a um tal nível de trabalho e de qualidade que minha intervenção era necessária. Vital mesmo. Ele começava a derrapar. Eu tinha de estar mais próximo dele, com ele. Minha orientação havia sido *ausente* e *presente*. Por períodos eu estava muito presente (guardando o silêncio, apenas observando), em outros, completamente ausente. Ricardo ficava só, numa sala, ele e seu trabalho.

Minha primeira intervenção incisiva foi pedir-lhe que trabalhasse sua dança pessoal de olhos abertos. A projeção de sua energia ainda era muito restrita a seu espaço pessoal, como se ele dançasse para si mesmo e para dentro. O contato com o universo interior, que os olhos fechados propiciam, já existia. No entanto, esse trabalho corre o risco de limitar a projeção das energias do ator a um espaço restrito, pessoal. O simples fato de abrir os olhos poderia quebrar essa realidade e abrir novos caminhos.

> 13/01/93 — Quando fiz a dança de olhos abertos, era como se eu estivesse acordando de um sonho (a dança de olhos fechados). Foi difícil, percebi que quando estou de olhos fechados meu olhar fica interiorizado ou dentro de meu espaço pessoal, e ao abrir os olhos tive dificuldades em projetar o olhar. Perdi o trabalho do terceiro olho que tenho quando danço de olhos fechados. Tive a sensação de perder a dimensão de sonho do trabalho. Em compensação, o Luís disse que as ações ficaram mais precisas.
> 14/01/93 — Hoje foi mais tranqüilo dançar de olhos abertos. Não perdi o terceiro olho e consegui me sentir mais solto e inteiro na relação olho/espaço. Em alguns momentos (vários até) me permiti brincar e me abandonei na descoberta de diversas maneiras de olhar (R. Puccetti, Diário de trabalho, 1993).

O trabalho de Ricardo mudou significativamente desde então. Confirmei minha hipótese: abrir os olhos realmente o levou a projetar mais suas energias para o espaço e, surpreendentemente, trouxe uma maior precisão para suas ações. Ele desenvolveu uma outra qualidade de relação com o espaço. A imagem que eu tinha era que a mesma *luz* que iluminava seu espaço interior estava, agora, voltada para fora, iluminando o espaço e o que nele estivesse. Ele recuperou o *terceiro olho*, mas agora de olhos abertos. Era como se o *terceiro olho* visse seus interiores e os olhos reais projetassem esta visão. Este trabalho, mais tarde, originou uma *"dança com os olhos"*, ou seja, a mesma dança do *guerreiro* ou da *japonesa*, mas na qual os olhos tinham um papel preponderante sobre o corpo.

Ricardo é alto, tem as pernas longas. Deslocar-se no espaço não só lhe é muito fácil como quase inevitável. No entanto, isso lhe roubava a possibilidade de explorar melhor suas ações, trabalhando mais o corpo e menos o deslocamento dele pelo espaço. Lembrei-me de Decroux, que dizia que um corpo que se desloca pelo espaço não necessariamente explora suas possibilidades de movimento. Pedi a Ricardo que controlasse seu deslocamento. Depois proibi que saísse além de uma área de um metro quadrado ao seu redor e, mais tarde, pedi que "plantasse" seus pés no chão e não os soltasse em nenhuma hipótese, trabalhando o que Decroux chamava de *equilíbrio de luxo*, ou *equilíbrio precário*, ao máximo, sem cair. Pedi sobretudo ações que tinham naturalmente grandes deslocamentos pelo espaço. Dizia: "eu quero ver a ação 'andando' pelo espaço, mesmo se seu corpo está parado".

Aqui confirmei o princípio de Decroux. "Ancorar" Ricardo, impedindo-o de se deslocar, realmente o levou a explorar mais o tronco. As ações eram as mesmas, mas agora elas exigiam mais de sua coluna vertebral, *estiravam* mais sua musculatura. Isto diferenciou sutil, mas claramente, seu trabalho. Suas ações ficaram mais "limpas", translúcidas.

Com freqüência, no início de uma sessão de trabalho, deixo o ator livre em sua *dança*. Para mim é importante que nós dois tenhamos um tempo para iniciarmos o trabalho. Além do mais, permite-me perceber como o ator está naquele dia. Nesse começo tento ver os momentos mais reluzentes de seu trabalho. Por vezes eles são raros, por vezes abundantes. Às vezes eu tateio aqui e acolá, peço uma ou outra pequena coisa e vou vendo o efeito, a alteração que isso causa no trabalho, até lograr detectar algo interessante, vivo e significativo. Eu me concentrei naquilo que me parecia mais próximo de sua pessoa naquele dia e lhe pedi uma maior perfeição e precisão técnica, ou um aprofundamento em sua relação íntima com uma determinada ação. Tratava-se de se permitir ir mais fundo na ação. Não frear as sensações; mergulhar nelas, nas imagens, se viessem; não provocar as imagens, tampouco reprimi-las. Explorar cada recanto secreto da ação e de seu ser. Buscar mais longe, em lugares mais esquecidos. Outras vezes eu tentava ajudá-lo a dilatar, a tornar mais visível o invisível. Trabalhava detalhes minúsculos, sutis, na tentativa de ampliar algo que estava modesto, mas existia.

Um dia lhe pedi que escolhesse uma qualidade. Sabia ser importante nos concentrarmos na *japonesa*, a qualidade mais sutil e feminina de seu trabalho, por ser o contraponto mais significativo de sua *dança*. No entanto, eu devia induzi-lo a isso. Quando se trabalha num campo no qual os elementos *vivos* são relevantes, não se pode atacar a problemática pela via racional. Decidi então lhe pedir que escolhesse qualquer uma de suas ações. Caso escolhesse o *guerreiro*, eu trabalharia com ele o *guerreiro* naquele dia e no dia seguinte lhe pediria outra qualidade. Evidentemente, se, ao trabalhar o *guerreiro*, algo de realmente interessante surgisse, eu desistiria de minha idéia e ficaria com ele no *guerreiro*. Mas não foi assim que as coisas se sucederam. Estávamos realmente em sintonia. Pedi uma ação e ele se pôs a fazer a *japonesa*.

Observei atentamente sua *japonesa*. Ela era *delicada* e realmente sutil. No entanto, não se delineava muito bem no espaço, seus contornos não eram nítidos. Ricardo não ia até o fim da possibilidade de movimento de cada ação. Pedi então que ele *desenhasse* as ações da *japonesa* como se estivesse gravando linhas no espaço. Sublinhasse ao máximo a sinuosidade, o redondo, as curvas. Também pedi que ele explorasse a relação dos olhos com as ações físicas. Em que medida os olhos confirmavam ou contradiziam as ações. Outra indicação foi a de concentrar a dança da *japonesa* em determinadas partes do corpo, deixando o restante com a *dança escondida* (o *raccourci*). Era como se somente suas mãos, ou a cabeça, ou o quadril dançassem. Na tentativa de levar Ricardo a explorar melhor os extremos da possibilidade de movimento de suas articulações, pedi a ele que trabalhasse o que chamo de *"rasgar da musculatura"*, ou seja, a sensação física de estiramento, como se a musculatura estivesse se rasgando de tão estirada. As ações, dentro de sua delicadeza e sutileza, deveriam portanto ser grandes e generosas.

Essas indicações não foram feitas próximas umas das outras, mas espaçadamente. Entre uma e outra, havia muita exploração e busca. Trabalhamos juntos intensamente durante dois meses, mais ou menos. Aprofundamo-nos consideravelmente na *japonesa*, encontrando novas ligações e novos caminhos. Eu podia devolvê-lo novamente à solidão do próprio trabalho. Voltei a acompanhar seu treino esporadicamente durante o ano que se seguiu e teci poucos comentários pontuais. Como em certos momentos ele apresentasse *figuras* que me lembraram as *estatuárias móveis* de Decroux, pedi que encontrasse posições como se fossem *fotografias*, fotografias-em-movimento...

Ricardo mergulhou durante um ano inteiro na busca da *japonesa*...

Isso resultou no desenvolvimento e aperfeiçoamento da dança da *japonesa* (vide anexos) e na dilatação de sua energia sutil e delicada, o que muito o ajudou na precisão de todas as suas ações físicas, assim como na irradiação mais reluzente de suas energias de um modo geral. Houve também uma ampliação significativa do léxico de sua dança pessoal no que se refere à qualidade da *japonesa*, uma multiplicidade considerável de detalhes que imprimem, hoje, uma extrema precisão nas suas ações. Começaram a se delinear alguns princípios básicos da *japonesa*, como a oposição entre o quadril e a cabeça, a cabeça que puxa para cima e o quadril que senta, entre outros tantos. Esse fato, juntamente com o surgimento de alguns exercícios ginásticos que auxiliam o corpo para um melhor desempenho técnico da *japonesa*, aponta hoje para sua estruturação e sistematização.

"Trilhando caminhos esquecidos"

Durante um ano e meio acompanhei o trabalho de Ricardo, fazendo esporadicamente intervenções pontuais e precisas. Nesse período, ele explorou e aprimorou a *japonesa*. Posteriormente, voltei ao trabalho cotidiano e individual com ele. Concentramo-nos desta vez, sobretudo, nas ações de suas outras qualidades, buscando um aprofundamento tanto no fazer, na execução técnica, como na relação pessoal dele com cada ação. Um trabalho similar ao realizado com a *japonesa*.

Mergulhamos em recantos diferentes de suas ações, explorando cada uma delas. *Esculpimos* as ações, *desenhando-as* mais claramente no espaço e no tempo. Uma nova etapa na *limpeza* das ações, dos *ruídos* que pudessem ofuscar o seu brilho potencial. Trabalhamos principalmente as ações fortes e vigorosas.

Buscamos o contraponto sutil de suas ações vigorosas, descobrindo seus detalhes e sua precisão. Era necessário suavizá-las, mas sem deixar que perdessem o vigor. Era como se buscássemos um retorno às origens, quando as ações de Ricardo eram fortes e vigorosas, com um *arrière goût* adocicado. Após longo tempo explorando outros universos, esse momento era para nós como um reencontro com a impressão digital de seu trabalho.

A história não anda para trás. Como disse Barba, "a história do teatro não é somente o 'reservatório do antigo': é, antes e sobretudo, o 'reservatório do novo'". A busca do passado, do esquecido, é importante porque constitui a base, a mola propulsora para o novo.

O trabalho de Ricardo havia crescido muito. Ele articulava suas ações com qualidades distintas, variando do *adocicado* ao *vigoroso*, sem que uma impregnasse a outra. Paradoxalmente, ele conseguia o vigor e a doçura. O vigor não era mais necessariamente demonstrado, não havia mais a sobrecarga de energia que reafirmava sua força. Era um vigor *calmo*. Seu *guerreiro* estava mais "limpo", exalava uma *luz* forte e calorosa.

Começamos a precisar e desenvolver uma série de ações do *guerreiro*: tipos de ataque, de impulsos, de olhar, de engajamento do equilíbrio, de dinâmicas de intervenção no espaço. Também pesquisamos muito a qualidade *ar*, uma série de ações leves, flutuantes, que trabalham o prolongamento dos suspensórios da coluna vertebral: o *vôo*, *vôo flutuando*, *ar para cima*, *passeio com o peito*, *ar para baixo*, *sopro de vento*, *flutuar*, *andar do vento*, *figura da águia em vôo*. Outra qualidade que exploramos foi a da *árvore seca*, que contém movimentos tensos, como se fosse possível uma múmia ressecada se movimentar e agir (a imagem é minha). A *árvore seca* tem diversas ações que possuem variações de níveis e máscaras. Ricardo codificou uma série de máscaras de expressões muito acentuadas, que chamou de *máscaras exageradas*. As ligações entre as ações eram secas: "A dinâmica de passagem de uma figura ou de uma ação para outra é como se um galho quebrasse, ou seja, é brusca e seca" (R. Puccetti, Diário de trabalho, 1994).

Trabalhamos praticamente todas as ações de todas as qualidades, exceto a da *japonesa* (vide quadros nos anexos). Estávamos atentos ao modo *como* elas se desenhavam, às suas dinâmicas de ritmo, à maneira como intervinham no espaço. Um trabalho de artesão. Mas, quanto mais modelado o corpo, mais precisa pode ser a relação com o universo interior do ator. Um *eco* que não significa necessariamente emoções ou sentimentos, mas *vida*. Era como se aquelas ações dessem forma à própria *vida*.

O alimento das ações não era feito de conteúdos *emotivos*, mas *vibratórios*. Como se o ator estivesse o tempo todo "cantando" uma música secretamente, e a sensação da vibração vocal fosse o conteúdo que alimentasse seu trabalho. Chegamos a realizar exercícios desse tipo, ou seja, durante a dança, cantar uma música secreta. Essa música era inventada, e não importava sua melodia, mas a qualidade da vibração vocal, a responsável pela condução e regência dos movimentos. O canto "secreto" era executado num volume inaudível, porém vibrante. Como se fosse um *dínamo* no interior do corpo do ator a propulsionar seus movimentos. Depois, num segundo momento, o ator deixava de cantar, mas mantinha a mesma sensação físico-muscular. Era o *canto da musculatura*. Os movimentos podem ser comparados ao *vibrato de um violino*, como se os feixes musculares fossem as cordas que emitem o som.

A dança pessoal se delineava cada vez mais como algo que trabalha sobretudo com as *vibrações corpóreas*. Elas constituem a base das ações e sensações do ator, do conteúdo orgânico e *vivo* de seu trabalho. Foi buscando esses conteúdos que trabalhamos verdadeiros *raccourcis* de partes da dança de Ricardo. A imagem de Decroux da *ereção muscular* voltava à tona, e pedi a Ricardo um *raccourci* que trabalhasse a própria *vibração* que leva os músculos ao movimento. Eu não queria a ação ou o movimento propriamente ditos, mas algo que os antecedia. A sensação para nós era de que não estávamos trabalhando com o *emotivo*, mas com alguma coisa anterior ou além da emoção; algo que passava pela emoção, mas não era emoção; que se refletia na respiração, mas não era respiração; que acordava imagens, mas não era imagens. Algo que antecedia ou estava além de tudo isso e era, portanto, de difícil definição. Por esse motivo, a palavra *vibração* foi a que melhor se adequou naquele momento, pois remetia ao mesmo tempo a alguma coisa de concreto (podemos *sentir* as vibrações de um gongo ou de nossa própria voz, por exemplo) e ao não concreto (não se pode *pegar* uma vibração).

As portas se abriam para uma série de associações e de trabalhos muito estimulantes. Quanto mais mergulhávamos nessa busca, mais sensações profundas, sonhos e recordações tinha Ricardo:

> 14/01/93 — Desde quando recomeçamos o trabalho este ano, tenho sonhado muito, todas as noites. Normalmente, eu não lembro dos meus sonhos, mas agora tenho me lembrado. Às vezes acordo com a sensação forte de ter sonhado a noite inteira. Parece que muita coisa aconteceu durante a noite, uma sensação parecida com quando paro de trabalhar. As coisas que tenho sonhado não são nada de mais: pessoas antigas do Latex [coral cênico de que Ricardo participava], professoras do primário (que já morreram), parentes, etc.
> 05/02/93 — Hoje, a partir do *Empinando Papagaio,* tive a impressão de ter regredido à infância. Estava soltando papagaio e chamava meu melhor amigo de infância lá de Pinhal: "Júlio! Júlio!..." Era doloroso porque me sentia criança, mas não era. Uma ação muito antiga da minha Dança voltou (ela nunca mais tinha aparecido). É um Aceno, um Adeus, como se eu estivesse indo embora. Como se eu acenasse para o meu passado. [Ricardo descreve a ação do aceno.] Toda esta mexida interior trouxe uma série de ações novas, que eu não consigo ainda descrever (R. Puccetti, Diário de trabalho, 1993).

Foi naquele mesmo dia que Ricardo descobriu a ação da *árvore seca,* do *vôo,* do *enroscado* e do *aceno,* além das outras que não conseguia ainda descrever. Partimos cada vez mais fundo em busca dessas memórias. Todos os dias Ricardo trabalhava sua dança pessoal "livremente", por umas duas horas. Em seguida, retomávamos particularidades da dança, que eram determinadas por qualidades específicas que, por um motivo qualquer, surgiram plenas no momento da *dança* livre, ou, então, pela necessidade de dar continuidade a algum trabalho específico que vinha sendo realizado. Em todo caso, esse segundo momento significava um aprofundamento vertical em elementos específicos que eram trabalhados desde um ponto de vista técnico ou energético; desde seu desenho límpido no espaço, ou de sua *vibração* e seus *ecos* na pessoa do ator. Os sonhos e as *regressões,* como dizia Ricardo, talvez fossem conseqüências do treinamento, mas, em todo caso, eram usados como um *pano de fundo* que estimulava, alimentava, propulsionava o trabalho. Não trabalhávamos com as imagens do sonho, mas os sonhos, as sensações, as imagens que vinham e o trabalho, como uma "bola de neve", estavam crescendo, alimentando-se mutuamente, formando um todo.

"Andando em volta do espelho"

Com Ricardo decidimos ir além, mais fundo na busca de um sentido. O estímulo para enfrentar este *desconhecido* veio com a idéia de montarmos um espetáculo. Ricardo já estava trabalhando e treinando havia quatro anos. Havíamos montado o espetáculo *Clowns-valef ormos,* mas não uma montagem dramática pessoal de Ricardo. Ele a queria, e, de fato, o momento havia chegado.

Ricardo desejava trabalhar sobre a solidão. No momento em que nosso trabalho navegava *acordando* cada vez mais memórias longínquas, resolvemos que ele se isolaria por um certo tempo, num minúsculo quartinho abandonado.

Ricardo ficou nesse quartinho por uma semana. Nesse período, fui seu único contato com o mundo e aparecia de vez em quando. Foi nesse contexto que Ricardo viveu momentos muito particulares. Tenho uma dupla preocupação com esse tipo de experiência: por um lado, que ela realmente signifique algo para o ator, que tenha uma ligação íntima com sua pessoa; por outro, que seja convertida em *ações físicas*, que resulte em algo concreto para sua arte e não se limite a uma *vivência* profunda, porém passageira.

A experiência do quartinho foi realmente significativa. Ricardo mergulhou dentro de si, descobrindo novas relações. Para que se tenha uma idéia, ainda que ligeira, ele descobriu ações físicas que nunca havia feito antes, que remetiam a memórias longínquas e distantes. Muito mais tarde, lembrou serem estações físicas de seu pai. Também descobriu uma série de *figuras* da *árvore seca*, de vozes, de ações que chamou de *pesadelos* (ações que pareciam pesadelos), tipos de andares. Todos foram codificados e memorizados (vide anexos).

Grotowski escreveu uma série de textos que focalizam a questão da memória e da corporeidade antiga, o *corpo ancião*, ou o *corpo-memória*, como ele chama. Mas o texto no qual ele é mais sucinto e direto a esse respeito é uma já citada passagem de "O performer". Vale lembrar:

> Aquilo do qual me lembro.
> Um dos acessos à via criativa consiste em descobrir em si mesmo uma corporeidade antiga à qual estamos religados [interligados, *relié*] por uma relação ancestral forte. Nos encontramos então nem no personagem, nem no não-personagem [...].
> Com o penetrar [*percée* = atravessar, perfurar] — como no retorno de um exilado — podemos tocar algo que não está ligado às origens mas — se ouso dizer — *à origem?* Creio que sim. A essência está por trás da memória? Não sei. Quando trabalho muito próximo da essência tenho a impressão de atualizar a memória. Quando a essência é ativada, é como se potencialidades muito fortes se ativassem. A reminiscência pode ser uma destas potencialidades (Grotowski, 1988, p. 56).

Santo Agostinho, na busca de Deus, em suas *Confissões*, escreve um verdadeiro tratado sobre a memória. Ele discorre sobre a memória intelectual, a dos sentidos, a das idéias inatas, a das matemáticas, a de si mesma, a dos afetos da alma, a das coisas ausentes, a do esquecimento, a do objeto perdido, a da felicidade, até chegar ao encontro de Deus. Segundo ele, "o espírito [*animus*] é a memória", e "não há dúvida que a memória é o ventre da alma [*anima*]. A alegria, porém, e a tristeza são o seu alimento, doce ou amargo".[3] Portanto, para santo Agostinho, ela é o *animus*, que é o ventre da *anima*, e, se podemos ter a memória de emoções, estas não se confundem com a memória, pois para ele as emoções não são necessariamente *sentidas* quando *lembradas*: "Quem de nós falaria voluntariamente da tristeza e do temor, se fôssemos obrigados a entristecer-nos e a temer, sempre que falamos de tristeza ou temor?" Agostinho conclui que Deus reside na memória do homem: "Eis o espaço que percorri através da memória para Vos buscar, Senhor, e não Vos encontrei fora dela". Profunda, ela parece estar além de si mesma, mas de fato não pode estar, pois, se o estivesse, ele não se recordaria Dele: "Se Vos encontro sem a memória, estou esquecido de Vós. E, como Vos hei de lá encontrar se me não lembro de Vós?" Ela é, portanto, um elemento de fundamental importância tanto para o homem como para a criação artística, pois é por meio dela que podemos penetrar em recônditos profundos do ser, que, como coloca Grotowski, podem estar ligados às nossas origens.

A memória não se inscreve, no entanto, apenas na mente, mas no corpo, na musculatura, o que é de fundamental importância para a arte de ator. A esse respeito Aristóteles, em seus *Pequenos tratados da natureza*, tem um ensaio sobre "A memória e a reminiscência" no qual estabelece que ao presente concerne a sensação, ao futuro a adivinhação, e ao passado a memória:

> Nela mesma, a memória concerne ao princípio da sensibilidade [...]. Poder-se-ia perguntar como, às vezes, a modificação do espírito, estando presente e o objeto estando ausente, recorda-se do que não está presente. Evidentemente é preciso pensar que a impressão produzida, graças à sensação, na alma e na parte do corpo que possui a sensação, é tal como uma espécie de pintura cuja posta, digamos, nos constitui a memória. De fato, o movimento produz no espírito como uma certa impressão de sensação [...] (Aristóteles, 1965, pp. 54-55).

É como princípio da sensibilidade, algo que está *impresso no corpo*, cuja memória pode ser ativada a partir do corpo: *o movimento produz no espírito como uma certa impressão* (de imprimir) *de sensação*, ocasionando, assim, uma profunda ligação corpo–memória–pessoa que humaniza e dá sentido à técnica, combatendo seu aspecto mecânico e frio.

Um fator, no entanto, de fundamental importância ressaltado por Agostinho é que a memória não servirá de muito se no indivíduo não existir um *querer*: "[...] Mas como a carne combate o espírito e o espírito a carne, muitos não fazem o que querem, mas entregam-se àquilo que podem fazer. Com isso se contentam porque aquilo que não podem realizar, não o querem com a vontade necessária para o poderem fazer" (Santo Agostinho, 1984, p. 263).

Desencadear o processo que acorda esse *querer* talvez seja uma das tarefas mais importantes do diretor-orientador. A busca do ator, assim como a de todo artista que quer algo mais do que um simples reconhecimento social e econômico, é a incansável tentativa de reavivar a memória.

A verdadeira técnica da arte de ator é aquela que consegue esculpir o corpo e as ações físicas no tempo e no espaço acordando memórias, dinamizando energias potenciais e humanas, tanto para o ator como para o espectador.

A dança escondida, ou o vibrato da dança

Um dos experimentos mais constantes ao longo do trabalho de Ricardo foi o que ele chamou de "dança escondida". Buscando confirmar sua dança pessoal e aprimorá-la, Ricardo costumava trabalhá-la de três maneiras: sua dimensão "normal", ou seja, como ela surgia; sua dimensão "ampliada", projetada, corpórea e energeticamente grande; e "escondida", diminuta, sutil, pequena no espaço externo como se só existisse no interior do ator.

A dança escondida significa um *raccourci* da *fisicidade* e da *corporeidade* da dança pessoal. Isto é, o ator mantém em seu interno a *corporeidade* diminuta, ou seja, ele mantém *vivas* e *acordadas* as vibrações de suas energias potenciais. A dança escondida significou a porta de entrada para a dança das vibrações. Se a *corporeidade* pode ser considerada a primeira resultante física do processo de dinamização das distintas qualidades de energias que se encontram em estado potencial no ator, então ela está muito próxima do que chamo de *qualidades de vibração*. Não podemos esquecer que essas energias em estado potencial, ao ser dinamizadas, entram em vibração provocando o trabalho e que este se opera por meio dos músculos que haverá de tensionar ou distender; então podemos considerar que a transformação dessas energias potenciais em músculo é o primeiro estágio da corporificação dessas vibrações. Este estágio chamo de *corporeidade*. Tendo em vista que um *raccourci* da corporeidade não significa o seu anulamento, mas, ao contrário, sua "condensação", isto é, a manutenção de sua intensidade com uma *fisicidade diminuída*, então temos que a dança escondida se aproxima da mais pura dança das vibrações.

Também trabalhamos muito a manutenção e até mesmo a intensificação da corporeidade, mas diminuindo ao máximo sua fisicidade. Ou seja, os movimentos originados pela corporeidade eram paulatinamente eliminados ou restritos no espaço.

Ferdinando Taviani, em texto sobre a *Linguagem energética*, comenta um capítulo do livro de Gordon Craig sobre Henry Irving (*Henry Irving*. Nova York, Toronto: Longmans, Green and Co.):

> O capítulo sobre o modo de representar de Irving é um verdadeiro ensaio sobre antropologia teatral *avant la lettre*. Por exemplo, fica-se chocado pela grande importância que Craig atribui à oposição entre a técnica corporal cotidiana e a técnica extra-cotidiana, e acima de tudo o método que ele usa para analisar a *dança oculta* de Irving. Ela é oculta não apenas porque não é mostrada, mas especialmente porque salta ora em uma, ora em outra parte do corpo e da voz. Não é uma composição gestual, mas um modelo de energia que pode ser dilatada ou restrita no espaço, que num momento pode guiar o modo de andar e no outro dirigir um impulso da mão ou um pequeno movimento dos olhos ou o modo de pronunciar uma palavra, quebrando-a (Taviani, 1990, p. 145, grifo nosso).

A *dança oculta* de Irving equivale ao que Ricardo descobriu com sua *dança escondida*. Essa relação fica ainda mais clara se considerarmos que mais tarde, com Ricardo e Simioni (e também com Luciene e Valéria, como veremos na parte referente a *Wolzen*), trabalhamos maneiras de realizar esses *raccourcis* das fisicidades e das corporeidades das ações, mantendo, no entanto, a mesma qualidade ativa de vibração e a sua transferência para uma fisicidade de outra ação.

A montagem da obra dramática *Cnossos*, de Ricardo, ainda está em curso. Já realizamos uma primeira versão que funcionou como um pré-texto. Em breve, começaremos a trabalhar a versão final. Temos descoberto relações muito profundas e longínquas de

Ricardo com sua história passada. Como um mergulhador que vai ao fundo do oceano, temos de mergulhar e depois emergir aos poucos, senão a diferença de pressão interna do sangue e externa da água estoura os glóbulos vermelhos, o que provoca a morte...

A elaboração da dança pessoal do ator significa um aprofundamento considerável na pessoa, um contato com elementos profundos, energias potenciais primitivas que serão então dinamizadas, resultando em ações físicas precisas que serão, por sua vez, memorizadas, codificadas, elaboradas, aprimoradas. Somente então temos a articulação de uma *língua de ator*, que, no caso, é pessoal, ou seja, filha desta relação íntima e profunda consigo mesmo.

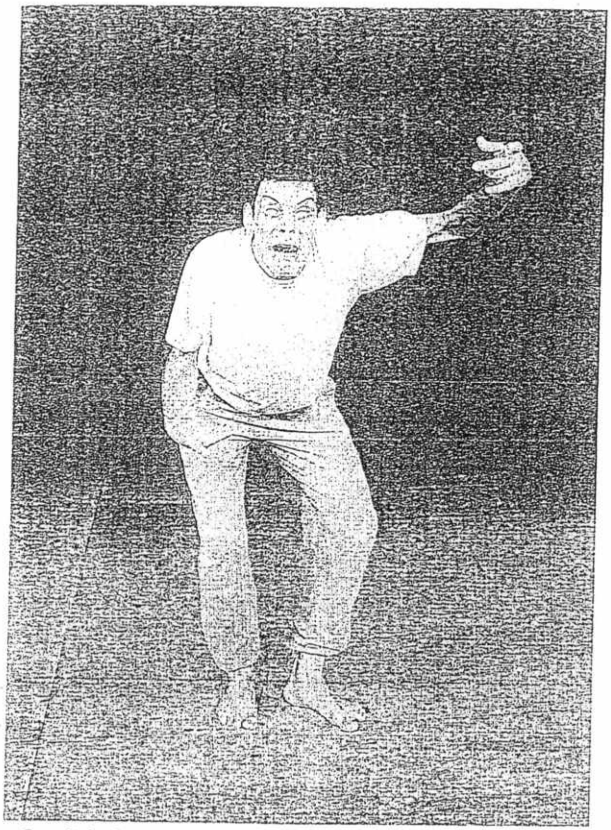
Como *língua* é algo articulado e articulável, portanto, modelado e modelável, as ações físicas que constituem essa *língua* são, agora, ações *recuperadas*, isto é, codificadas, retiradas do contexto original e transformadas em *material de trabalho*. Um *material* que, tendo em vista as especificidades da arte de ator, nunca poderá estar "morto". Embora modelável e trabalhável, ele deverá sempre estar "em-vida", ou não servirá mais para a arte de ator. É o paradoxo de nossa arte: por um lado, devemos manter *vivo* o *fluxo de vida*, manter *dinamizadas* as *energias potenciais*, e, por outro, ter um material fixo e preciso (as ações físicas codificadas) com o qual poderemos construir nossa arte.

Neste capítulo vimos o processo de como chegamos a uma elaboração e codificação técnica respeitando o paradoxo da arte de ator. Aliás, penso que toda técnica de ator só pode ser considerada como tal quando navega sobre esse paradoxo. Em seguida, veremos como, continuando atados neste pêndulo que oscila entre a *vida* e a *técnica*, buscamos maneiras de transformar as ações codificadas em arte, em representação.

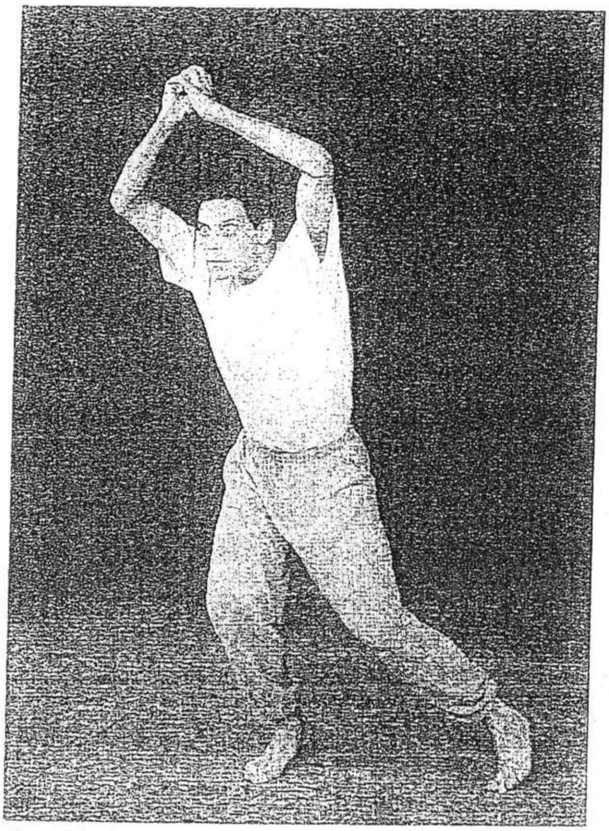
A principal questão que será colocada é a de como operacionalizar a transferência de algo oriundo do ator e munido de significados profundos e específicos para o contexto do espetáculo teatral, ou seja, para a obra de arte.

Neste contexto da transferência da técnica para a representação, veremos os caminhos da elaboração técnica a partir da imitação de corporeidades, o que chamo de "mímesis corpórea", a partir da busca do *clown* e, por fim, a partir da dança pessoal.

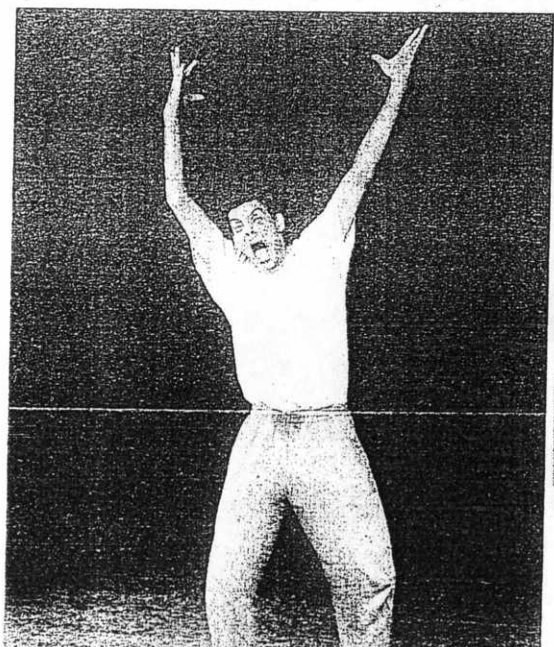
Matrizes da dança pessoal de Ricardo Puccetti

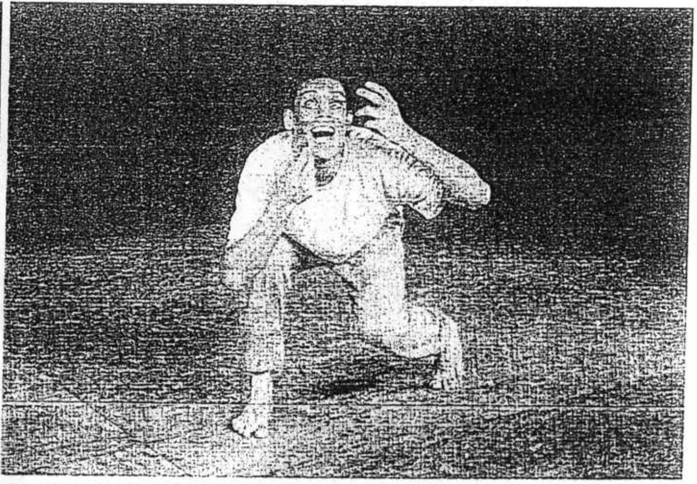


Qualidade "pedra", subdivisão "árvore seca", ação "velho"



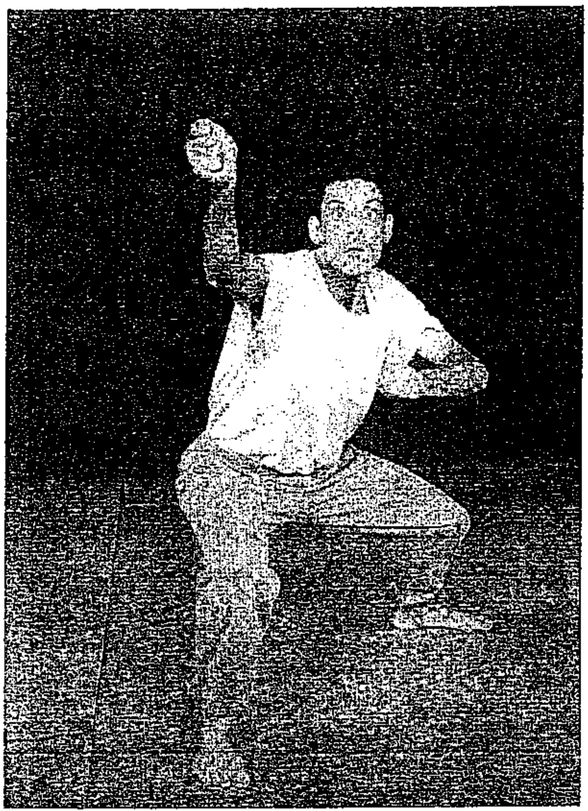
Qualidade "guerreiro", ação "segurando espada"



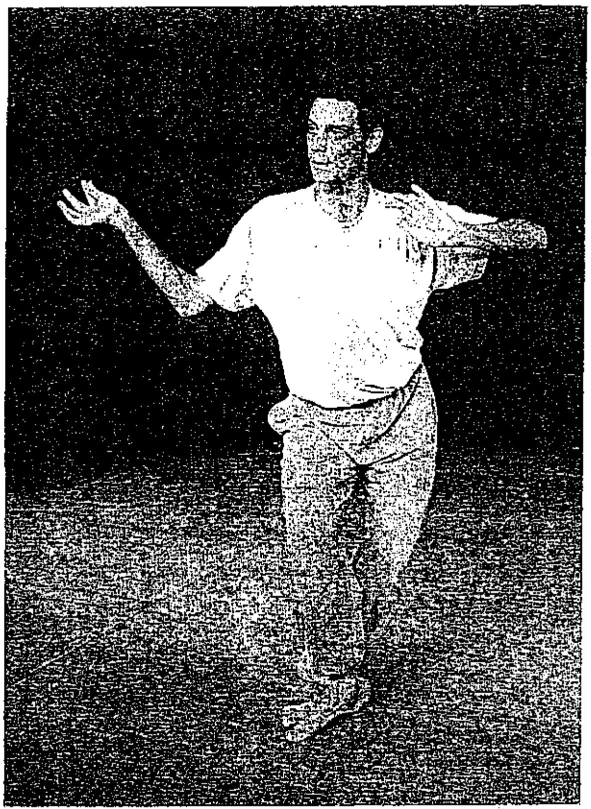


Qualidade "pedra", subdivisão "árvore seca", ação "criança brincando com Deus"

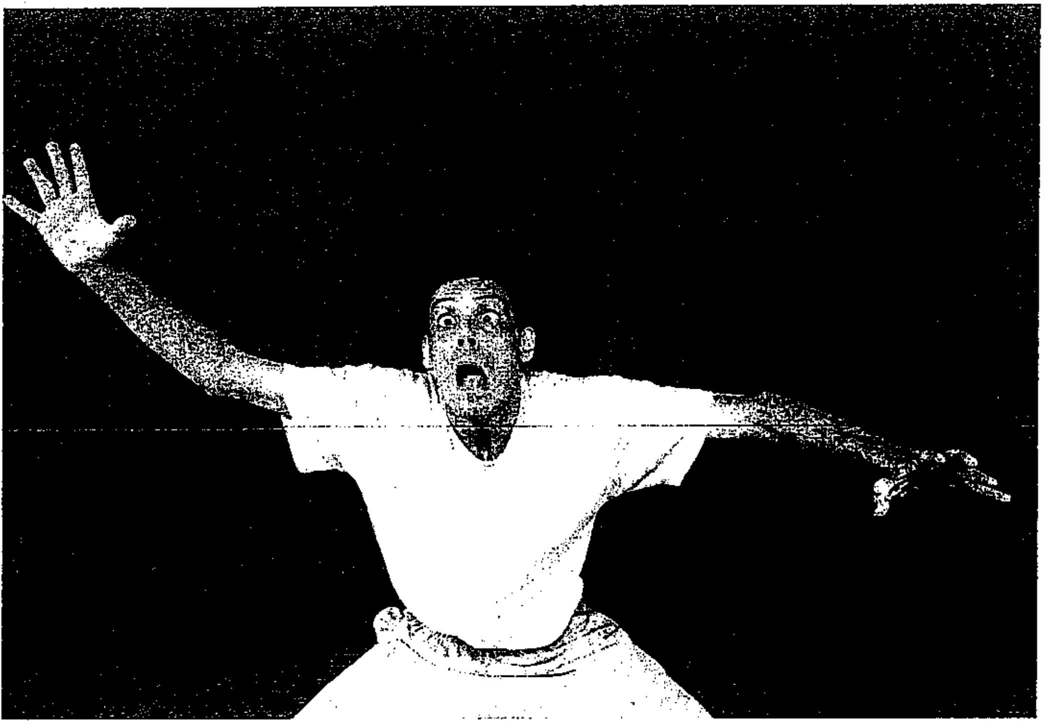
Ricardo Puccetti em qualidade "pedra", subdivisão "árvore seca", ação "águia ferida". Fotos: Tina Coêlho



Qualidade "guerreiro", ação "pausa suspensa"



Qualidade "japonesa", ações: "andar de base média"; "mãos segurando leque"; "dança contida"



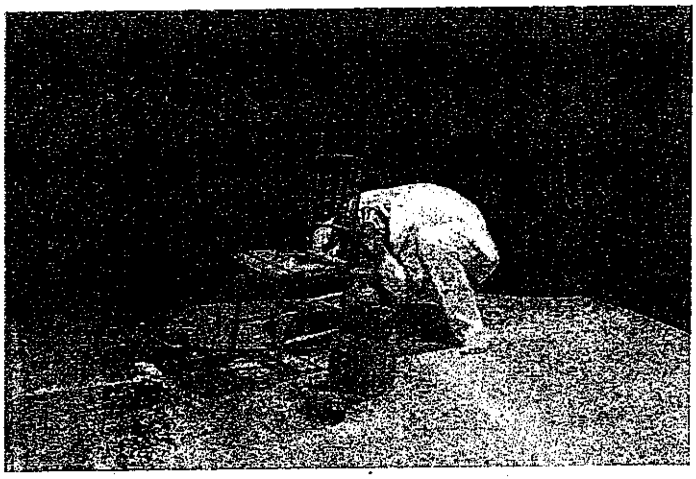
Qualidade "velho", ação "cego". Fotos: Tina Coêlho

CNOSSOS

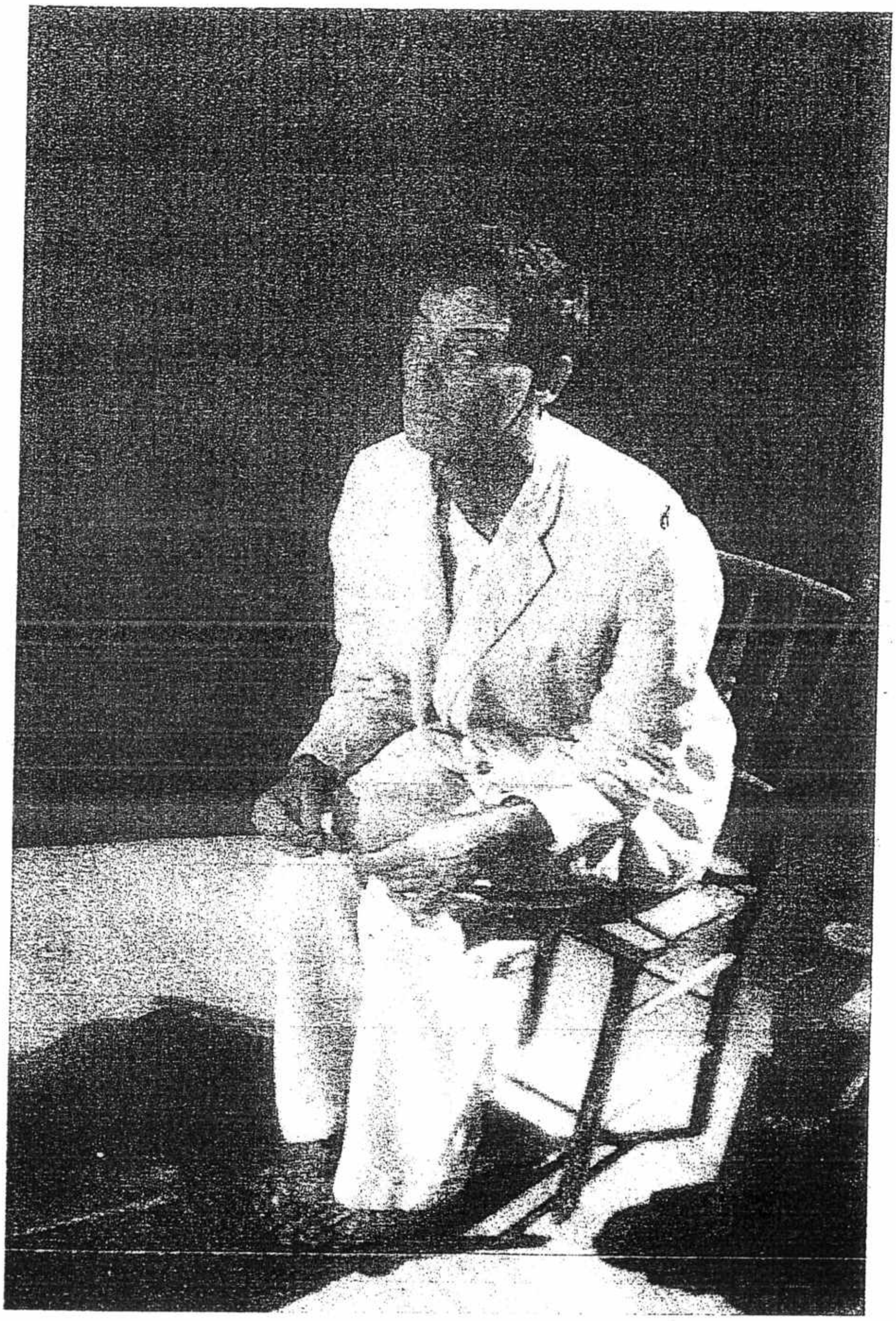
Criação: Ricardo Puccetti (ator) e Luís Otávio Burnier (diretor)

(1995-em apresentação)

Foto: Martinho Caires



Fotos: Martinho Caires



Ricardo Puccetti. Foto: Martinho Caires

Notas

1 Os subtítulos colocados entre aspas foram retirados do *Caderno de notas* de Ricardo Puccetti. São títulos de fantasia que Ricardo deu a certas jornadas ou períodos de trabalho.

2 Frase de Natsu Nakajima.

3 Agostinho usa, no texto original em latim, a palavra *animus* para designar o *espírito*, e a palavra *anima* para designar a *alma*.

Capítulo 6

DA TÉCNICA À REPRESENTAÇÃO

La façon de donner vaut mieux que ce qu'on donne.
ETIENNE DECROUX

A arte não está em *o que*, mas em *como* fazer. A técnica, por sua vez, é o seu instrumento construtor. O treinamento trabalha as múltiplas maneiras desse *como* fazer, descobrindo novos instrumentos, aprimorando os já conhecidos. A estruturação técnica significa a criação de um vocabulário, de uma "língua" própria à arte de ator. Na medida em que é codificada e estruturada gramaticalmente, ela se transforma num *léxico*, utilizado pelo ator para "falar". Uma vez criada e estruturada esta "língua", podemos partir para a criação propriamente dita, para a construção do *texto artístico*, o texto cultural.

A particularidade desta pesquisa é que, não tendo uma "língua" estruturada, os atores e eu partimos em busca de sua criação, atentos aos riscos tanto da esclerose como do caos. Trabalhamos, portanto, entre o código e o conteúdo, o sintoma e o signo/símbolo. Esse fato imprimiu-nos uma dinâmica muito específica, pois trabalhávamos com instrumentos e, ao mesmo tempo, com a criação deles. Embora existam os momentos mais "frios", analíticos e técnicos, de polimento e aprimoramento das ações físicas, existem também aqueles mais "quentes", de criação, de contato com a pessoa, nos quais buscamos uma maior dinamização de energias potenciais do ator, fonte de criação e de busca artística. Esses fatores específicos da presente pesquisa são determinantes para que se compreenda a inter-relação entre a técnica e a representação no contexto deste trabalho.

Um ator sem técnica corpórea e vocal codificada depende muito de seu subjetivo, de sua exclusiva intuição, de uma concentração mental forte o suficiente para compensar a ausência de parâmetros objetivos e concretos. Ele busca "incorporar", *identificar*-se com o personagem, tendo como ponto de partida o esforço mental. Existe, no meio teatral, uma alusão simbólica e significativa que compara o processo de identificação entre ator e personagem com o da *possessão*, encontrado em certos rituais religiosos. Conforme Brecht, isto seria a morte da arte de ator:

> A criação do personagem era um ato "intuitivo", portanto obscuro, que se desenvolvia no nível do subconsciente e é difícil conseguir um domínio sistemático do subconsciente. [...] A "metamorfose integral" da identificação do ator com a personagem, uma vez conseguida, o ator esgotou toda a sua arte. Uma vez que se transformou em médico ou em grande capitão, ele precisa tanto da arte quanto estes a necessitam na vida (Brecht, 1972, vol. 1, p. 591).

O ator dotado de técnica trabalha com a noção de *montagem*, de colagem, de modelagem. Mesmo ao criar uma ação nova, utiliza parâmetros claros e determinados, regras já incorporadas e precisas. A "construção" de um personagem é, nesse caso, mais próxima da imagem evocada pela própria palavra *construção*, ou seja, a somatória de elementos, um tijolo colocado após o outro. Sem precisar *criar* ações, o ator recorre a elas como se estivesse compondo, como um músico que não cria as notas, mas a ordem delas, variando com as possíveis diferenças de intensidade e de duração.

Um ator sem técnica corpórea e vocal de representação codificada e sistematizada precisa criar as ações, os movimentos, as dinâmicas, os ritmos e a seqüência que trará a coerência para o personagem, "deve inventar e fixar seu modo de estar presente toda vez que trabalha uma nova montagem, tomando cuidado para não repetir o que ele fez em produções anteriores" (Barba, 1991, p. 160), ao passo que um ator dotado de técnica codificada precisa criar somente a seqüência e as *ligações*. Isto não significa que o ator de um sistema seja melhor ou pior do que o do outro, mas simplesmente que são maneiras muito distintas de pensar e de trabalhar a montagem cênica.

Codificar uma ação física significa desenhá-la no tempo e no espaço. A alteração de um detalhe pode refletir no seu sentido e significado, não sendo mais, portanto, a mesma ação. O fato de as ações se configurarem em três dimensões, de o corpo transformar-se em uma espécie de "estátua móvel", como dizia Decroux, permite ao ator e ao diretor atuarem como *escultores* que vão modelar, aperfeiçoar, acrescentar ou amputar partes deste corpo-ação. Rodin, por exemplo, esculpia estátuas de corpo inteiro, depois lhes cortava os braços, pernas, cabeça, como em *La prière*, na busca da essência de sua expressão artística. Desenhar um corpo no espaço permite algo similar: remodelar, acrescentar, amputar partes, diluindo ou condensando no tempo... É um trabalho de artesão, de escultor, algo que é feito e refeito, "curtido", polido, até ser encontrada a melhor adequação, *fixado* no espaço e no tempo como uma escultura móvel.

Técnica de treinamento e técnica de representação

Existe uma diferença importante entre o que podemos chamar de "técnica de treinamento" e de "técnica de representação". Se entendermos por *técnica* o uso estruturado e extracotidiano do corpo-mente do ator (Barba, 1993, p. 25) relacionado com algum objetivo, então, de acordo com esses objetivos, as técnicas podem mudar.

Tendo por objetivo a preparação do ator, o treinamento explora suas capacidades e trabalha suas dificuldades, alargando seu léxico, dilatando seu corpo e abrindo os caminhos para o fluir de suas energias potenciais. *Desta forma delineia todo o que e como fazer.*

A técnica de treinamento é composta de exercícios que trabalham os componentes da arte de ator, ou seja, as ações físicas, as ações vocais e a dinamização de suas energias potenciais. Os exercícios elaborados para este fim tentam explorar elementos como *impulsos, élan, intenção, movimentos, dinamoritmos etc...*, assim como os componentes da voz e maneiras de *acordar* o *fluxo de vida* do ator.

Todos esses objetivos podem ser resumidos pela tentativa de se *dilatar o corpo-mente* do ator, preparando-o para a situação da representação na qual sua arte se realizará.

No caso de técnica já codificada e estruturada como a de Decroux, ou do nô, *kabuqui*, ópera de Pequim etc., o treinamento prepara o ator *na técnica*. Toda expressão estética significa uma técnica. Assim, na pintura, o expressionismo não usa a mesma técnica que o naturalismo. Para alterar uma estética, devemos mexer na técnica. É quase ilógico pensarmos numa representação teatral de um texto expressionista com atores que usam uma técnica realista. Assim, a técnica de Decroux visa à sua mímica corporal, a do nô ao teatro nô, a da ópera de Pequim à ópera de Pequim... Ou seja, as técnicas estão vinculadas às suas expressões artísticas. Por serem estruturadas, codificadas e sistematizadas, com uma expressão estética bem definida, o treinamento, nestes casos, prepara o ator para aquela técnica de representação precisa.

Antes de continuar, devo deixar claro que o vínculo técnica–estética é muito forte, porém não limitante. Foi o próprio Decroux quem lançou a semente que permite desvincular uma determinada técnica de sua estética: o *raccourci*. Por se tratar de um elemento eminentemente prático, sua discussão conceitual seria complexa e exigiria um número grande de exemplos, o que nos desviaria de nossa via.

O comportamento restaurado

Os caminhos para a composição de uma obra cênica a partir de estruturas técnicas codificadas e sistematizadas da arte de ator são muito específicos. O fato de se ter um conjunto considerável de ações delineadas e memorizadas permite a mistura, o corte, enfim, um trabalho de verdadeira *composição*, como se tivéssemos em mãos pedaços inteiros, fragmentos, e com este material começássemos a compor o mosaico que formará a obra. Outra comparação possível é com a estrutura da montagem cinematográfica, pois são seqüências inteiras de ações que podem ser cortadas, inseridas no meio de uma outra seqüência e assim por diante. Uma ação codificada se comporta como um fragmento cinematográfico, um fotograma. Richard Schechner, em texto sobre a *Restauração do comportamento* em que analisa todas as formas de representação desde o xamanismo até o teatro, escreve:

> Um comportamento restaurado é um comportamento vivo tratado da maneira que um cineasta trata um pedaço de filme. Cada parte deve ser ressistematizada, reconstruída. Isto é independente dos sistemas causais (social, psicológico, tecnológico) que o criaram: ele possui seu próprio comportamento. A "verdade" original ou "motivação" desse comportamento pode ser perdida, ignorada ou oculta, elaborada ou distorcida pelo mito. Originando um processo — usado no curso dos ensaios para obter um novo processo, a representação — os pedaços de comportamento não são mais processos em si, mas objetos, materiais. O comportamento restaurado pode ser de longa duração, como em certos dramas e rituais, ou de curta duração, como em certos gestos, danças e mantras (R. Schechner, 1991, p. 205).

O processo de elaboração técnica do ator equivale ao que Schechner chama de *comportamento restaurado*. Por "comportamento" ele entende "seqüências organizadas de acontecimentos, roteiro de ações, textos conhecidos, movimentos codificados", assim, a *restauração do comportamento* pode ser traduzida por *restauração das ações*, o que reflete a memorização e codificação das ações, ou seja, o próprio processo de elaboração e de codificação técnica para o ator.

Schechner, nesta curta passagem, levanta algumas questões que fazem parte da problemática enfrentada quando se trabalha a montagem num sistema de técnica codificada. Primeiramente, é importante lembrar o fato, já ressaltado anteriormente, de que não estamos trabalhando com técnicas preestabelecidas, mas que estão sendo elaboradas. Isto determina a proximidade de nossa busca com o conceito de *comportamento restaurado* de Schechner. Essas "ações que são restauradas", memorizadas e codificadas têm, portanto, em sua origem, uma ligação particular com a pessoa do ator e podem ser consideradas "vivas", o que nos afasta dos comportamentos restaurados "que existem separados dos executores que 'realizam' esses comportamentos" (Schechner, 1991, p. 205), encontrados com freqüência em ritos tradicionais. O comportamento restaurado, no nosso caso, é um comportamento vivo, como coloca Schechner, e será tratado, na elaboração de uma peça, de uma montagem teatral, de maneira similar à dispensada pelo cineasta a um fotograma: por ser *restaurado*, codificado e memorizado, ele pode ser "cortado", "remendado", reelaborado.

No momento em que uma determinada ação é retirada de seu contexto original, ela deve ser *ressistematizada* e *reconstruída*. É a inevitável e necessária adaptação ao novo contexto. Essa reorganização é, de fato, independente dos sistemas causais que originaram essas ações; ela segue, agora, regras novas e próprias de comportamento. Em suas origens, essas ações são fruto de um elo, com um determinado grau de profundidade, do ator consigo mesmo. Uma vez *restauradas*, elas se convertem em códigos que são trabalhados e elaborados, mas que existem ainda no plano, digamos, "limitado" da comunicação interior do artista. Para a montagem teatral, essas mesmas ações serão transferidas para um novo contexto, não mais "privado", mas "público", de comunicação com os espectadores, com outras pessoas, que irão, por sua vez, *interpretá-las*, lê-las, encontrar significados particulares para cada uma e para o conjunto. Se no contexto original elas foram sistematizadas, agora, no espetáculo, deverão ser *ressistematizadas*, reorganizadas, visto o sentido preciso (ou global) que haverão de adquirir.

O risco do sacrilégio

Segundo Schechner, a "verdade" original, ou "motivação" desse comportamento, pode ser perdida, ignorada ou oculta, elaborada ou distorcida pelo mito. No novo contexto, aquilo que originou a ação física pode se dissolver ou até mesmo desaparecer. No entanto, existe aqui, de minha parte, uma preocupação especial e específica: a de *não cometer sacrilégio.*

"Cometer sacrilégio" significa romper com o sagrado, profanar. O risco de *sacrilégio* é mais evidente quando se trabalha com ações retiradas de contextos e cultos religiosos específicos. Todavia, ele também existe ao se retirarem as ações oriundas de realidades específicas do ator e transpô-las para um novo contexto, o teatral. O risco de profanação, no fundo, é similar tanto em um caso como em outro, se considerarmos que o rito é o que operacionaliza a nossa religação com o mito (Jean Danielou) e que, em certos rituais (sobretudo os oriundos do *Vodu*, como o *candomblé*, a *umbanda*, o *batuque de Minas* etc.), essa operacionalização acontece por meio do corpo (danças e cantos). Neste contexto as ações são *instrumentos, veículos*, por meio dos quais se opera a *re-ligação* com as *origens*, com o divino. No contexto específico da dança pessoal, podemos considerar que ocorre algo similar, ou equivalente: as ações físicas codificadas são os *meios* pelos quais o ator *reata* contato com sua própria pessoa, com suas energias mais profundas que se encontram *adormecidas* ou *esquecidas*. Ao serem dinamizadas, elas operam um "reavivamento" da memória. Retirá-las deste contexto específico que as originou e colocá-las em outro acarreta o risco de sacrilégio, ou seja, de romper com o que é *sagrado* (e secreto) para o ator. Não que a transferência de um contexto para outro deva ser primariamente descartada, mas deve-se permanecer atento ao risco do *sacrilégio*.

De fato, a "verdade" original, ou a "motivação" que deu origem à ação, pode ser *transformada* (distorcida ou elaborada), ou ocultada (escondida ou amputada). Ela também pode se perder com o tempo (o que significa ser transformada em algo novo), sobretudo depois de longo período existindo em um novo contexto (o do espetáculo). Em alguns casos específicos e pontuais, ela será simplesmente ignorada, ficando somente a "casca", a forma física, nada mais tendo de valor interior e humano. Esses casos aconteceram, em nosso trabalho, ou quando procurávamos algum *ligâmen* entre duas ações diferentes, ou ao testar maneiras de "habitar" uma mesma ação com distintas *vibrações*. Neste último caso, misturávamos o que poderíamos chamar da "verdade oculta" de uma determinada ação, o *raccourci* da própria vibração, no "corpo", ou seja, na *fisicidade* de outra.

A ação física "viva" e o material de trabalho do ator

Como vemos, o fato de as ações serem *restauradas*, portanto *tecnificadas*, é o que permite, nelas mesmas ou no ato de transferência para o novo contexto espetacular, um conjunto de trabalhos, de aperfeiçoamentos, adequações e transformações, que podem tanto se limitar aos aspectos puramente físicos e mecânicos como aos interiores, relativos às motivações que as originaram. Neste processo de transformação e adequação a um novo contexto, os "pedaços de comportamento", ou seja, as ações físicas, "não são mais processos em si, mas objetos, materiais", pois, uma vez restaurado, o comportamento "[...] está 'lá', distante de 'mim'. Ele é separado e, portanto, pode ser 'trabalhado', mudado, mesmo que 'já tenha acontecido'" (Schechner, 1991, p. 206). A transformação do que originariamente era *vivo* e habitado por uma *verdade* ou *motivação* em *material* de trabalho é um fator de extrema importância para o ator dotado de técnica codificada, pois é o que vai permitir-lhe a *fixação* do que Stanislavski chama de *linha das ações físicas*, e Grotowski, de *partitura* do ator.

No contexto da preparação da montagem teatral, os processos que deram origem às ações físicas não serão relevantes. O que vai importar serão os *materiais* que deles resultaram. Chamemos de "processo 1" aquele que deu origem às ações físicas, e de "processo 2" o que vai dar origem à montagem, tendo claro que cada um, internamente, pode ser subdividido em diferentes momentos, como vimos no caso da elaboração da dança pessoal. No "processo 2", as ações físicas só reencontrarão suas *verdades* ou *motivações* (transformadas ou não) num terceiro momento. Na primeira fase da montagem, essas ações são consideradas *materiais significantes* para a composição da obra, ou seja, *objetos* modeláveis. Num segundo momento, deve-se considerar a *maneira como* se operacionalizam as *ligações* entre as ações colocadas lado a lado, ou fragmentadas. É quando entram em campo os *ligamens*, pequenos elementos de tempo ou partículas de ações que "colam", viabilizam a união entre ações. Os *ligamens* são de extrema importância, pois em grande parte são responsáveis pela *organicidade*, por criarem os canais que permitem que o fluxo de energia circule de maneira equivalente ao da vida. É o que cria a *line of physical actions* de Stanislavski. Após encontrar os *ligamens* adequados, entramos num terceiro momento, quando se reencontra o "fluxo de vida", a "verdade" original ou transformada, a nova "motivação" ou a antiga num novo contexto. Reencontrar *a* "verdade", ou *uma* "verdade", *a* "motivação", ou *uma* "motivação", é fundamental para a arte de ator. É, concretamente, o "caminho inverso" do qual nos fala Artaud (Artaud, 1987, p. 165).

Norval Baitello Jr., em texto no qual analisa a obra *Dadá e a destruição dos códigos culturais*, escreve:

> Montagem, como colagem, junta elementos por mera justaposição paratática, sem a presença de sinais de ordem, hierarquias ou simples conexões. E isto pressupõe uma atividade anterior à montagem: desmontagem ou o corte de elementos isolados, retirados de seu contexto original no qual eles exerciam uma função com uma determinada hierarquia de regras a qual constrói um determinado código cultural. Removidos deste sistema, os elementos não voltarão juntos em nenhuma dialética análoga ao original,

> mas em uma completamente diferente, na qual a referência ao processo de desmantelamento acontecido anteriormente será de fundamental importância. (Baitello, 1992, pp. 165-66).

Embora o dadaísmo quisesse expor o desmantelamento dos códigos culturais, criando então uma outra dimensão (e significado) para esses mesmos códigos, o processo com o qual os dadaístas trabalhavam as palavras, transformadas em *material* independente dos sistemas causais que as originaram, é similar ao processo de uma montagem teatral com atores dotados de técnica codificada. Evidentemente, no dadaísmo esses *materiais* eram justapostosparataticamente, mas isso é fruto de uma opção estética e/ou poética específica do movimento dadá, o que não anula a proximidade dos dois processos de criação. Para poder *isolar* certos elementos, é necessário, em primeiro lugar, que eles existam como tal, ou seja, não somente como *revelações* ou *expressões* de conteúdos específicos, mas também como *objeto de trabalho*, um material transformável e articulável. Para que sejam *objetos de trabalho*, devem atravessar um processo de desmontagem e ser retirados de seu contexto original. Somente assim serão removidos de um sistema para outro, construindo um novo código cultural.

Prometeu acorrentado

Uma montagem teatral feita a partir de sistemas técnicos codificados e organizados para o ator permite uma fixação extremamente precisa da obra final. Este registro da *linha das ações físicas* (entendendo por "ação física" as ações físicas e vocais), que pode aparentar um completo "aprisionamento" da arte de ator, é, na realidade, sua verdadeira "liberdade". Não tendo que pensar em *o que* ou em *como* fazer, pois seu corpo-arte já está *esculpido* no espaço e no tempo, o ator pode se abandonar às múltiplas e ricas sensações e informações armazenadas naquele conjunto de ações físicas, que seguem espacialidades, tempos, ritmos, dinâmicas e até *vibrações* precisas, deixando-se *alimentar* por elas, permitindo que "coisas", na realidade indefiníveis, *movam-se* dentro de si, *acordem* e dinamizem energias potenciais. É, novamente, o *"sentido inverso"* para a "saída corporal para a alma" de Artaud (Artaud, 1987, p. 165):

> Trata-se, portanto, de fazer do teatro, [...] algo de tão preciso e localizado quanto a circulação do sangue nas artérias [...]. O espetáculo será codificado do começo ao fim, como uma linguagem. Com isso não haverá movimentos perdidos, todos os movimentos obedecerão a um ritmo; [...] o próprio diálogo, ou o que sobrar dele, não será redigido, fixado a priori, mas apenas determinado em cena; será feito em cena, criado em cena, em correlação com a outra linguagem e com as necessidades, as atitudes, signos, movimentos e objetos. [...] Todas essas tentativas, essa procura, esses atritos, acabarão desembocando numa obra, numa composição *inscrita*, fixada em seus menores detalhes e anotada com novos meios de notação. A composição, a criação, ao invés de dar-se no cérebro de um autor, se dará na própria natureza, no espaço real e o resultado definitivo será tão

> rigoroso e determinado quanto o de qualquer obra escrita, mais uma imensa riqueza objetiva (Artaud, 1987, pp. 117, 126 e 142-43).

A criação da obra teatral é uma maneira de *compor*, de *esculpir*, de *modelar* no espaço e no tempo a arte de ator, e ela é tão rigorosa quanto qualquer outra obra de arte. É justamente o fato de as ações serem *fixadas* que permite o caminho inverso, o abandono do ator às informações secretas (e sagradas) que elas contêm, a "entrada de volta para a alma" (Artaud...). Stanislavski disse: "se os seus sentimentos secarem, não existe motivo para alarme; simplesmente volte para as ações físicas que elas restaurarão seus sentimentos perdidos" (Toporkov, s.d., p. 162).

Schechner, mais adiante em seu texto, acrescenta:

> O comportamento restaurado é simbólico e reflexivo: não comportamento vazio, mas comportamento pleno, que irradia pluralidade de significados. [...] O comportamento simbólico e reflexivo significa fixar, transformando em teatro o processo social, religioso, estético, médico e educacional. A representação significa: nunca pela primeira vez. Isso quer dizer da segunda até a nª vez. A representação é o "comportamento repetido" (Schechner, 1991, p. 206).

A "pluralidade de significados" é conseqüência da plenitude do comportamento, é o que torna as ações físicas passíveis de *interpretações* pelos espectadores. Evidentemente, na montagem da obra a percepção do espectador estará sendo *conduzida*, ou seja, *induzida* a interpretar de uma determinada maneira. Mas, por mais que se possa *fechar* as possíveis *leituras* de uma obra, por ser arte, por ser uma manifestação cultural, ela sempre conterá uma pluralidade de significados, um *significado global que desenvolva uma única função*, segundo Ivanov (cf. Ivanov et al., 1979, p. 199).

> O comportamento restaurado é usado em todos os tipos de representações desde o xamanismo e exorcismo até o *transe*, desde o ritual até a dança estética e o teatro, desde os ritos de iniciação até os dramas sociais, desde a psicanálise até o psicodrama e a análise transacional. De fato, o comportamento restaurado é a principal característica da representação (Schechner, 1991, p. 205).

O *comportamento restaurado* são as ações físicas memorizadas e sistematizadas, e, no caso do teatro, a principal característica da representação é a técnica de ator que pode ser *repetida*. Para Schechner, a *representação* não tem o sentido de *estar no lugar de*, mas precisamente de *comportamento repetido*.

O personagem, uma máscara que revela e protege

A técnica de representação significa, portanto, algo que pode ser repetido, *reapresentado*, um conjunto de ações estruturadas e codificadas que podem ser trabalhadas, modeladas, transformadas, reestruturadas, é precisamente nisto que o *treinamento* se distingue da *técnica de representação*. O treinamento, como já vimos, prepara o ator, que apronta, elabora e aprimora sua técnica corpórea e vocal de representação. Enquanto a técnica de representação é o conjunto de *materiais* elaborados, codificados e sistematizados, resultantes do treinamento, é o que fica, o que passa a existir distante de "si", como uma *"segunda natureza"*, pertencente a uma *segunda realidade* e sempre sujeita à revisão.

O personagem será construído com esses *materiais*, que serão justapostos, colados, moldados. A escolha desse *material* seguirá uma determinada lógica, implícita ou explícita, que criará a coerência da linha das ações físicas, da seqüência. O encadeamento entre esses elementos é o que induzirá o espectador à *interpretação*. Ele será o leitor, tradutor e decodificador dessas informações para seu universo cultural. Por isso, o espectador pode ser considerado, neste sistema, como o intérprete dessas informações.

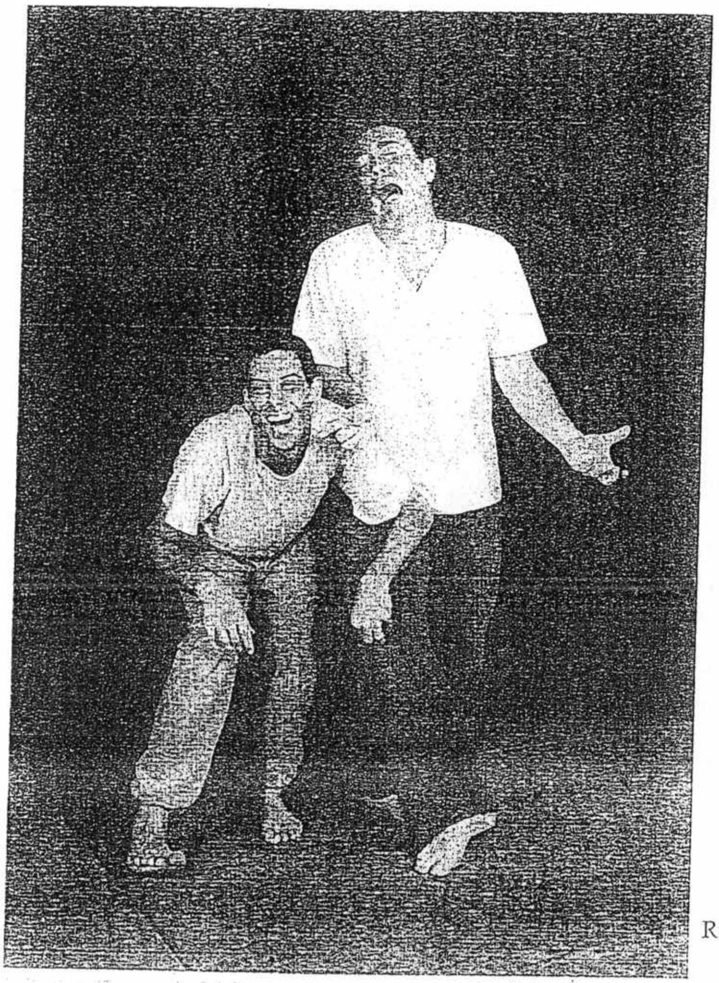
Thomas Richards, em seu já citado livro *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, analisando as diferenças entre o trabalho de Grotowski e o de Stanislavski sobre as ações físicas, no que diz respeito à abordagem do "personagem", diz:

> No trabalho de Stanislavski o "personagem" é um ser inteiramente novo, que nasce da combinação entre o personagem escrito pelo autor e o próprio ator. O ator inicia o seu "eu sou" e vai para a circunstância do personagem proposta pelo autor, chegando a um estado de quase identificação com o personagem, um novo ser. [...] Nos espetáculos de Grotowski, ao contrário, o "personagem" existia mais como um escudo público que protegia o ator. O ator não se identificava com o "personagem". Isto se pode ver claramente no caso do Príncipe Constante de Cieslak. O "personagem" era construído pelo diretor, não pelo ator, e servia para manter ocupada a mente do espectador com a estória: "o que está acontecendo?". O "personagem" protegia o ator que, de dentro deste escudo, tinha ainda sua intimidade, a sua segurança. Em outros termos, o escudo do "personagem" mantinha ocupada a mente do espectador de maneira que o espectador pudesse perceber, com a parte de si mais apropriada a esta tarefa, o processo nascido do ator (Richards, 1993, p. 108).

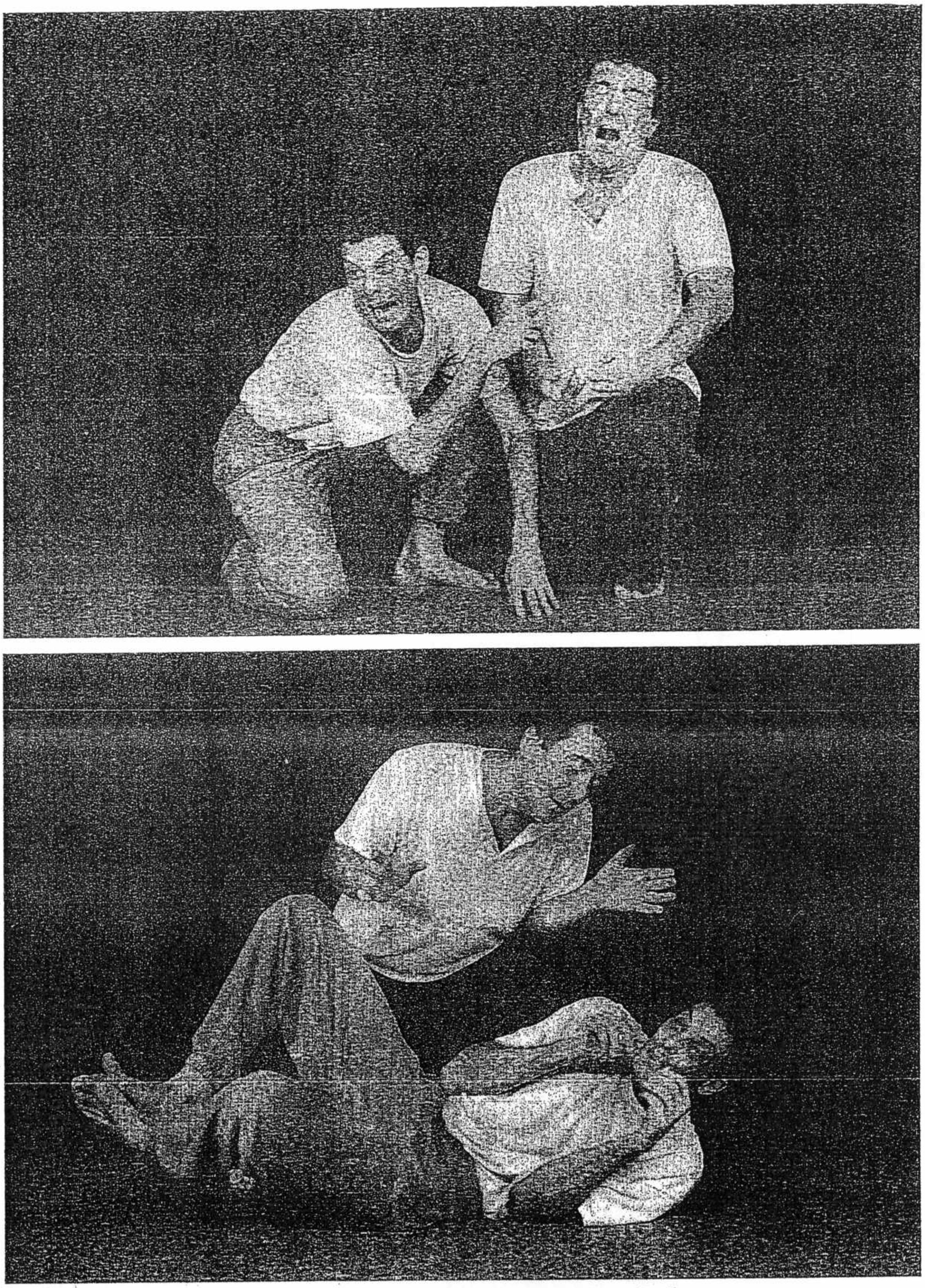
Para Stanislavski, as ações físicas são trabalhadas no contexto da criação de um personagem em situação "realista", numa determinada convenção social. Já para Grotowski, as mesmas ações são uma "corrente de vida básica, e não uma situação social" (Richards, 1993, p. 109). Como *corrente de vida básica*, elas são trabalhadas no contexto *do ator* e não do personagem. Num primeiro momento, essas ações resultam de um processo de busca individual e pessoal, de uma dinamização de energias potenciais do ator, ou seja, desta *corrente de vida básica*, e, num segundo momento, um instrumento técnico, um *comportamento recuperado*, que servirá de *veículo* tanto de *ida* — comunicação com os espectadores — como de *volta* — a religação consigo mesmo. O personagem, como convenção social, servirá para o ator como uma *camada protetora* desta *corrente de vida básica*. O seu "desnudamento", a sua "entrega", a sua generosa postura de realmente desencadear um processo dinamizador de suas energias potenciais, capaz de transformar o seu *ato* num *ato total* (Grotowski, 1971, p. 99), será um desnudamento *humano* e não social. O ato *humano* será generoso e pleno; o ato *social* será composto e construído.

Um exemplo claro dessas colocações poderá ser visto mais adiante, nos estudos dos processos de montagens. Em poucas palavras, podemos adiantar que a obra *Kelbilim, o cão da divindade,* que trata da conversão mística de santo Agostinho, é toda composta de ações físicas extraídas da dança pessoal de Carlos Simioni. No entanto, os espectadores não a vêem, mas, ao personagem Aurelius Agostino. Este fato protege o ator. É o santo Agostinho, mas com as energias, com a *corrente de vida básica* do ator. Não vemos a história de Carlos Simioni, que aliás não é contada, mas a do santo. No entanto, Carlos tampouco está *pretendendo ser* Agostinho, ele não está *fazendo de conta,* como se fosse o outro, mas, ao contrário, está de fato entrando em contato consigo mesmo, dinamizando suas energias potenciais, sendo pleno; não *como se* possuído de um outro, mas possuído de si mesmo, num sentido não narcíseo, mas generoso, de entrega à própria arte.

Improvisação com matrizes: da técnica à representação



Ricardo Puccetti e Carlos Simioni.
Fotos: Tina Coêlho



Carlos Simioni e Ricardo Puccetti. Fotos: Tina Coêlho

Capítulo 7

WOLZEN E A MÍMESIS CORPÓREA OU A IMITAÇÃO DE CORPOREIDADES

> A arte não está no geral, mas no detalhe.
> STANISLAVSKI

A *imitação* é o processo de aprendizado mais primitivo e instintivo do ser humano. No entanto, quando pedimos que um ator imite uma determinada pessoa, salvo se ele tem uma inclinação natural para a mímica, ele não imita o que vê, mas o que sentiu ao ver. O fato de ele não ter um treino da observação atenta leva-o, quase sempre, a perder grande parte do que lhe foi uma importante ferramenta no início da vida. Sua observação atenta, que já foi simultaneamente global e específica, que via o todo e o detalhe, agora ou vê o todo ou o detalhe.

O treinamento prepara o ator que prepara a obra. O treino trabalha os impulsos, movimentos, ritmos etc., cria, restaura e aprimora as ações físicas. No entanto, quando estamos preparando uma obra, não pensamos mais em categorias de treinamento, mas em categorias de montagem. Para a montagem conta somente o que estiver assimilado, ancorado no corpo, e se delinear como uma técnica. Uma vez que exista a técnica, podemos dar início aos *ensaios*, ou seja, à preparação da obra.

Existe, no entanto, um tipo de trabalho que pode ser considerado como um *treinamento avançado*, ou como uma *ante-sala* para o ensaio, que se situa no meio do caminho entre o treino e o ensaio: é o trabalho das imitações e do *clown*. Ele não é mais propriamente um treinamento, pois não trabalha tão-somente os componentes das ações físicas, mas a imitação de ações realizadas por outrem; em contrapartida, ele não deixa de ser treinamento, pois trabalha a elaboração e o aprimoramento de ações físicas.

Observar e imitar no próprio corpo ações físicas de outras pessoas exige um treino especial. Primeiramente, deve-se saber observar. Essa observação não é mais a observação natural de quando éramos pequenos, mas uma *observação profissional*, precisa, que demanda uma competência no *métier*. Isto significa que, ao observar o geral e o detalhe, o ator observa uma série de elementos precisos, informações importantes para seu trabalho. Se o ator desenvolveu com seriedade e competência o seu treinamento cotidiano, então ele poderá detectar com maior eficácia certas informações que estão na vida revestidas pela dimensão cotidiana de uso do corpo. Elas não são nem evidentes, nem óbvias, nem mostradas, mas embutidas no funcionamento psicofísico cotidiano de um indivíduo.

Essas informações têm a ver com os componentes de uma ação física: sua *in*-tenção, seu *élan*, seus impulsos, os movimentos e seu ritmo; mas também com os níveis de energia, os saltos e as qualidades de energia, com a organicidade na articulação do todo e com a *coloração* que emana dele. Essas informações, observadas no contexto cotidiano, encontram-se "camufladas", diminutas. É necessário um olho atento para detectá-las.

Um treinamento que tenha sido bem trabalhado significa um conjunto de elementos já dinamizados e aprimorados que permitem uma resposta pronta e eficiente do corpo. Esses elementos não estão somente no corpo, mas também na mente do ator, em seu modo de pensar. No entanto, não se aprende e desenvolve uma técnica de imitação sem imitar. Para o desenvolvimento das capacidades miméticas, temos que realizar a observação e a imitação. Neste caso, não se pode "laboratoriar": seria estéril imitar um colega de trabalho. Não funcionaria.

Por esses motivos, a técnica da mímesis corpórea se situa entre o treinamento e a montagem. Ela já não é em si treinamento, mas, ao mesmo tempo, por ainda não existir, deve ser treinada. Ela se encontra sobre a ponte que liga o treinamento à montagem: precisa de um treinamento que a anteceda, mas ainda não é técnica de representação. Não podemos confundir esses dois momentos. Embora, com relação ao treinamento, seja mais próxima da representação, existe um momento no qual ela deve estar próxima de si mesma; um momento identificável com o treino quando o ator *se* trabalha.

A Valsa nº 6 *de Nelson Rodrigues: ponto de partida*

A metodologia da mímesis corpórea não foi criada com a montagem de *Wolzen*. Antes, para a peça *Macário*, de Juan Rulfo, usei caminhos similares (cf. Burnier, 1985). Tampouco se limitou a *Wolzen*. Mais tarde foi usada para a montagem de *Taucoauaa panhé mondo pé*, uma criação coletiva a partir de lendas e *causos* brasileiros. No entanto, foi com *Wolzen* que aprimorei esse caminho, que testei sua validade e viabilidade, que comecei mais sistematicamente a delinear um método para uma elaboração técnica a partir da imitação.

A proposta de montar uma peça com base na *Valsa nº* 6 de Nelson Rodrigues, feita por Luciene Pascolat e Valéria de Seta, levava-me de volta ao teatro que tem por base a literatura dramática. A mais comum e antiga das questões para todos aqueles que praticam o teatro a partir da literatura se colocou diante de mim: como tirar do papel a beleza provocante e sedutora da literatura e transpô-la para o palco?

A questão era correta e corriqueira. O interessante estava no caminho a seguir para atingir esse objetivo. Como fazer uma arte de ator plena e bela sem, para tanto, "massacrar" ou desrespeitar a literatura? Ao mesmo tempo, como trabalhar com a arte literária sem que esta massacre a arte de ator? Decroux dizia a esse respeito:

> Quanto mais rico é o texto, tanto mais pobre deverá ser a música do ator; quanto mais pobre é o texto, tanto mais a música do ator deverá ser rica. Existe uma homossexualidade ao se produzir duas obras-primas ao mesmo tempo. É o mesmo que forçar-se escutar duas pessoas que falam ao mesmo tempo, pintar retrato sobre um outro a fim de duplicar sua beleza. [...] Mas o autor pode escrever advérbio e adjetivo...
> O que vai, então, fazer o ator que é dono de si mesmo? Que tipo de serviço somente ele é capaz de oferecer?
> Ei-lo: ao mesmo tempo que articula o verbo, ele exprime seu advérbio. Se está escrito: "Eu o matarei" e que o escritor pensou: "Eu o matarei com prazer", o ator, lógico, só diz "Eu o matarei", mas ele o faz de tal maneira que o ouvinte adivinha que o homem representado tem em vista cometer com prazer o assassinato ao qual se refere. As duas idéias: idéia da ação e a da maneira, como executá-la, chegam até nós ao mesmo tempo: pela mesma voz, pela mesma via. Não é maravilhoso? De tal proeza, o texto é incapaz, pois ele procede por sucessão.
> [...] tanto mais rico é o texto, menos o corpo deve se mexer, pois qualquer que seja o órgão de uma virtuosidade, ele não logra nada além de distrair da suficiente escrita (Decroux, 1963, pp. 53-54 e 56).

O problema aqui era claro e simples: estava diante de uma obra bela, complexa, de um dos mais ricos dramaturgos brasileiros. A problemática da transposição do papel para o palco era ainda maior. Como respeitar, e mais, projetar tão bela literatura, sem permitir, para tanto, que ela maltratasse a arte de ator. Nós, atores, somos aprendizes; os escritores têm escola. Diante de um Shakespeare, de um Guimarães Rosa, ou de um Nelson Rodrigues, nós, atores, somos como pequenos pássaros numa enorme floresta. Mas a floresta precisa dos pássaros, que precisam da floresta. Não é por ser grande que ela é mais bela, não é por serem pequenos que eles são menos perigosos. Eles devem coexistir sabendo que há o momento da floresta e o momento do pássaro, há a hora na qual a floresta resplandece, bela em toda sua grandiosidade, e os pássaros se calam, e a hora na qual os pássaros cantam seu canto e a floresta silencia para escutar.

O fio de Ariadne...

É sempre importante encontrar no texto indicadores que apontem caminhos para o trabalho do ator. Segundo Nelson Rodrigues, Sônia, a protagonista da *Valsa nº 6*, é uma jovem que foi assassinada aos 15 anos de idade. Evidentemente, este é o elemento "teatral" desta peça: um morto que fala do próprio assassinato. E ele é muito bem explorado por Nelson, pois Sônia narra o tempo todo o seu assassinato. A questão que se coloca é:

será Sônia uma jovem que foi realmente apunhalada e, entre a vida e a morte, relembra passagens de sua vida? Responder essa questão não nos leva a encontrar indicadores para o trabalho do ator. Se Sônia é morta ou viva, não ajuda muito. Se deixarmos, no entanto, de lado a "morte" de Sônia, veremos que ela é uma *docente mental* e uma jovem *debutante*, uma adolescente na época da puberdade.

Analisando o texto sob um outro prisma, descobre-se que Sônia é uma adolescente afetada por uma doença mental típica de meninas na puberdade: a *esquizofrenia hebefrênica paranóide*. Essa informação mais exata novamente não serve, neste momento, como indicador para que o ator construa seu trabalho. O que de fato importava era saber que Sônia era uma doente mental e uma jovem debutante. Esses dois fatores por si sós delineavam caminhos para as atrizes buscarem suas ações físicas. Uma fonte de informação haveria de vir de doentes mentais e outra de jovens debutantes. Era o *fio de Ariadne* necessário para passarmos a pensar *in motion*.

A proposta feita pelas duas atrizes era de montar a *Valsa nº 6* não como um monólogo de Sônia, mas como um diálogo entre as duas partes de Sônia: a mais jovem e a mais adulta. Encontrávamos, assim, um novo elemento teatral capaz de "substituir" o proposto por Nelson. Não se tratava de "cortar fora" o assassinato de Sônia. Seria impossível, pois ele tem a ver com a essência da peça, mas de não lhe dispensar um tratamento *teatral*. O elemento *teatral* da peça passava da "morte de Sônia" para a sua esquizofrenia, a sua divisão entre a mulher que ainda é menina e a menina que já é mulher, o que poderia ser sintetizado em termos concretos na *primeira menstruação*. Portanto, a dupla personalidade de Sônia e o fantasma da menstruação eram os novos elementos que deveriam receber um *tratamento teatral*.

A imitação das corporeidades

Abandonar o texto e partir em busca das ações físicas e vocais era o próximo passo. As duas principais informações para o trabalho do ator já existiam: uma doente mental e uma debutante. Luciene e Valéria começaram a visitar assiduamente a Clínica de Repouso Santa Fé, em Itapira, onde os diversos doentes mentais, com diferentes graus de intensidade da doença, convivem desenvolvendo atividades diversas. Objetivo: coletar ações físicas e vocais dos pacientes.

Não nos interessava uma imitação aproximativa dos doentes, mas uma imitação precisa e perfeita de suas *ações físicas e vocais*. Não nos interessava a pessoa do ator, ou seja, o que as atrizes haviam sentido ao ver os pacientes, mas suas *ações físicas*, *quais* eram e *como* eles, precisa e objetivamente, faziam, agiam ou reagiam com o corpo, suas *corporeidades*.

Por *corporeidade* entendo, aqui, o uso particular e específico que se faz do corpo, a maneira como ele age e faz, como intervém no espaço e no tempo, a dinâmica e o ritmo de suas ações físicas e vocais. Ela, como vimos, em relação ao indivíduo atuante, antecede à *fisicidade*. A *fisicidade* é o aspecto puramente físico e mecânico da ação física; é a espacialidade física deste corpo, ou seja, se ele é gordo ou magro, alto ou baixo, carrancudo ou caquético. A *fisicidade* de uma ação é para nós a forma dada ao corpo, o puro itinerário de uma ação. Já a *corporeidade*, além da fisicidade, é a forma do corpo habitada pela pessoa. Assim a *corporeidade* envolve também as *qualidades de vibrações* que emanam deste corpo, as *cores* que ele, por meio de suas ações físicas, irradia.

Quando nos referimos às *qualidades* e às *cores* que determinadas ações físicas podem emanar, estamos lançando mão de imagens estimulantes. Na física, um feixe de luz é uma radiação eletromagnética de comprimento de onda compreendido aproximadamente entre 4.000 Aº e 7.800 Aº. A alteração do comprimento ou da freqüência das ondas altera a cor da luz. Assim um raio de luz azul, por exemplo, irradia ondas de comprimento e freqüência completamente diversos de um raio de luz vermelha. Algo equivalente pode ocorrer com uma ação física. Uma mesma *fisicidade* de uma mesma ação (por exemplo, a ação de beber um copo de água, cujo itinerário do braço seja exatamente o mesmo) pode ser executada de *maneiras* distintas, conforme a *qualidade* da vibração que habita/alimenta esta mesma ação: mais calma e tranqüilamente (ondas mais compridas e menos freqüentes — cor azul), ou mais agitada e nervosa (ondas mais curtas e de maior freqüência — cor vermelha). Como vemos, pode-se fazer um correlato por equivalência, o que é estimulante, mesmo se não científico, entre as cores e as qualidades vibratórias das ações físicas. A *corporeidade* leva em conta também esse tipo de informação, que pode ser percebido por meio do *dinamoritmo* da ação.

Entendendo que a corporeidade engloba a fisicidade (porque resulta nela), o *dinamoritmo* pode ser considerado como um dos canais de comunicação entre elas. Exemplo: uma mesma ação pode ter corporeidades distintas se feita por um obeso ou por um esbelto, pois a dinâmica de ritmo das ações de um obeso (que deve deslocar uma grande e pesada massa de corpo pelo espaço) é muito distinta da de um esbelto (que desloca uma massa pequena e leve). A *fisicidade* de uma mesma ação, no exemplo acima, terá no entanto *corporeidades* distintas.

A *corporeidade* é, portanto, a maneira como informações de ordens diversas, referentes à pessoa, *operacionalizam-se* e articulam-se por meio do corpo, ou seja, como essas informações se *somatizam*. Ela pode ser considerada como a primeira resultante física do processo de dinamização das distintas qualidades de energia que se encontram em estado potencial no indivíduo; está muito próxima do que podemos chamar de qualidades de vibração, situando-se entre essas energias potenciais e a *fisicidade*. A corporeidade é parte das ações físicas e vocais, pois é por meio delas que temos acesso a tais informações.

Para observar e transpor, para seu corpo, as corporeidades, o ator deve estar atento às ações físicas e vocais do sujeito observado. E, por sua vez, para estar atento às ações físicas, o ator deve observar simultaneamente o todo e o detalhe com precisão. Isso implica uma observação não somente da ação como um todo, mas também dos componentes constitutivos desta ação observada: a *intenção* (que, como vimos, contém uma contradição), o *élan* (com seus dois momentos, *ê-lã*), o *impulso* (e o *coração*, o *pulso* da ação, o contra-impulso, o espasmo), o *movimento* (tempo, espaço, força, fluência) e o *ritmo* (os *dinamoritmos* e as *causalidades motoras*). O mesmo deve ocorrer com as ações vocais: foco vibratório, intensidade (força e volume), altura, espacialidade e musicalidade.

Outro fator importante para a observação atenta são os pontos de tensão do corpo do indivíduo observado. Esses pontos de tensão são, na realidade, pontos de bloqueio da circulação de energia do indivíduo e são determinantes na mecânica e na organicidade do funcionamento físico resultante da relação pessoa–corpo. No extremo oposto, temos os "tiques", pontos no corpo de liberação de pequenas cargas energéticas.

Think in motion, not in concepts

Podemos considerar que existem três fases no caminho da mímesis corpórea:

1) *Observação*: trata-se sobretudo de uma observação ativa, ou seja, observação-imitação. O ator observa uma pessoa e tenta, em seguida, imitar sua corporeidade, ou detalhes de sua corporeidade, com o próprio corpo. Estabelece-se, conforme o caso, uma dinâmica entre observação-imitação-observação-imitação..., que permite ao ator conferir, à medida que tenta imitar, uma série de detalhes das ações físicas da pessoa observada. Esta dinâmica ocasiona um aperfeiçoamento e uma melhor precisão na imitação.

2) *Codificação*: uma vez transferidas para o corpo do ator as ações observadas, inicia-se um processo de memorização e codificação dessas ações. A memorização não deve, no entanto, ser mecânica. Ela deve decorrer da busca de um melhor aperfeiçoamento da imitação: a busca de se lembrar de detalhes ainda mais precisos. A memorização está embutida no processo anterior de observação-imitação. No entanto, se considerarmos o processo como um todo, ou seja, observação-imitação-memorização-codificação, teremos que no início se está mais próximo do modelo observado e, à medida que se avança no sentido da codificação, afasta-se naturalmente do modelo. Nesse momento da codificação, busca-se dar um nome para cada ação imitada, mesmo se advindas de um mesmo modelo. O nome serve para o ator identificar rapidamente uma ação, não revela propriamente o conteúdo da ação. Por esse motivo, é um nome fantasia.

3) *Teatralização*: uma vez imitadas, codificadas e memorizadas, as ações passarão por um processo de *teatralização*. Elas são retiradas do contexto que as originou, transformando-se, como vimos, em *materiais* ou *objetos* de trabalho. Ou seja, uma vez *recuperadas*, essas ações podem ser trabalhadas. "Trabalhar uma ação" significa operar pequenas alterações em elementos componentes dessa mesma ação. Assim, por exemplo, podemos alterar o tempo ou o ritmo da ação, ou ainda sua espacialidade, ampliar o impulso, dilatar um contra-impulso, ou encontrar o elemento corpóreo de contradição dessa ação, amputar partes como um membro, ou introduzir partes como um olhar, ou um contra-impulso, e assim por diante. A teatralização é precisamente o momento no qual operamos a transferência das ações observadas de seu contexto e dimensão naturais e originários para o teatral. É quando elas passam de *apresentadas* para *re-apresentadas*. A *teatralização* é também a dilatação dessa ação, ou de partes dela.

Dessas três fases, as duas primeiras, que envolvem a observação e imitação, a codificação e memorização, acontecem seguindo uma dinâmica própria da conjuntura observada. No caso da imitação dos doentes mentais para a montagem da peça *Wolzen*, esta dinâmica foi estabelecida instalando um ritmo que, por um ano e meio, fez parte do cotidiano das atrizes: na segunda-feira elas iam a Itapira, e lá, na Clínica Santa Fé, observavam e conviviam com os doentes; na terça-feira, de retorno a Campinas, durante o treinamento, elas imitavam o que haviam observado; na quarta-feira, voltavam a Itapira, e checavam suas observações, tiravam dúvidas, voltavam a observar doentes cujas ações já haviam sido trabalhadas, ou observavam novos doentes e coletavam novas ações; na quinta-feira, novamente em Campinas, imitavam ou corrigiam imitações anteriores; na sexta-feira, apresentavam-me o material colhido durante a semana e eu fazia comentários que norteavam o trabalho da semana seguinte. O processo de observar-imitar e codificar-memorizar acontecia, neste caso, quase que naturalmente. A repetição necessária para uma melhor imitação e aperfeiçoamento desembocava na memorização e codificação. As atrizes codificaram, juntas, um total de 170 ações físicas a partir da imitação dos doentes mentais (vide quadros em anexos).

Já para a montagem-formatura da turma de 1993 do Departamento de Artes Cênicas da UNICAMP, *Taucoauaa panhé mondo pé*, como a *coleta de material* na grande maioria foi feita *in loco* no sertão mineiro, Mato Grosso, Amazônia e no Nordeste, não havia condições de se instalar um ritmo cotidiano de observação-imitação, pois em situação de viagem o treino era impossível. As observações foram feitas da maneira mais atenta possível: foram feitas fotografias que vieram a ajudar mais tarde, e a imitação somente começou a acontecer quando os atores retornaram a Campinas, após um mês de viagens. Nesse caso, os atores tinham uma série de pessoas observadas gravadas na memórias e tentaram imitar a partir dessa lembrança mais ou menos precisa.

Como se vê, a dinâmica observação–imitação é muito particular a cada circunstância. O importante, no entanto, é que a observação resulte numa imitação perfeita e mais próxima possível do original (considerando por *original* as ações físicas da pessoa observada). É à capacidade de *ver-e-imitar* que chamo de *"observação atenta e ativa"*. De nada (ou de muito pouco) servirá para o ator observar atentamente se ele não transferir com precisão para seu corpo. Por *"transferir com precisão"* entendo a imitação das ações desde seus componentes gerais até os detalhes mínimos. Caso uma observação por motivos conjunturais não tenha podido ser atenta o suficiente para captar os detalhes da ação (alguém dentro de um ônibus em trânsito, por exemplo), então o ator deverá recuperar o *todo*, o global da corporeidade vista, e *criar* os detalhes. É importante lembrarmos que a precisão é impossível sem o domínio do todo e dos detalhes.

É importante que cada ação física esteja constituída por um conjunto de infinitos detalhes. Não só por serem os detalhes os principais responsáveis pela *precisão* da ação, mas também porque, como disse Stanislavski, o "em geral é o inimigo da arte"(Moore, 1984, p. 23). A percepção do *todo*, se exclusiva, dá-nos um conjunto de informações vagas e difusas, incapazes de se reverterem em ações físicas objetivas. O *todo* é fundamental por estar associado aos detalhes. Thomas Richards, analisando a problemática do "achatamento" vibratório de uma ação, escreve:

> Grotowski me disse que quando Stanislavski analisou este perigo, percebeu que quando um ator conhece bem uma partitura de ações físicas, para impedi-las de decair, com o passar do tempo deve dividir esta partitura em ações menores. [...] Mais um ator repete uma linha de ações físicas, mais ele deve dividir cada ação em ações menores; cada ação deve vir a ser mais complexa. Não que o ator deva mudar sua linha de ações, mas sim descobrir elementos ainda menores no interior desta mesma linha de ações, de maneira que a linha de ações original venha a ser mais detalhada (T. Richards, 1993, p. 99).

Transformando fotos e quadros em ações

Se uma fonte de informação para coleta de material foram os doentes mentais da Clínica Santa Fé, outra fonte deveria estar relacionada com o fato de Sônia ser uma jovem *debutante*. Não pensamos em observar as jovens meninas *debutantes* atuais, pois elas não são da época proposta por Nelson. Optamos, então, por coletar o maior número possível de fotos de bailes de *debutantes* da metade do século, ou seja, da época de nossos pais, tios e avós. As atrizes também optaram por imitar quadros de expressionistas alemães que haviam visto e pelos quais se apaixonaram. A quantidade de material levantado foi considerável. Um grande número de fotos de jovens meninas vestidas para seu baile de debutante e de quadros expressionistas serviu de *original* para as imitações.

Esse tipo de imitação apresentava alguns problemas que deveriam ser imediatamente sanados. O primeiro era que, ao imitar uma fotografia ou um quadro (a foto de um quadro), tínhamos acesso à forma e não ao possível conteúdo humano e vivo. Imitava-se, num primeiro momento, tão-somente a forma, mas tínhamos de encontrar, depois, *um conteúdo* vibratório, uma determinada qualidade de vibração que pudesse habitar e vivificar essa forma. Um outro problema decorrente do tipo de *original* era que as imitações eram estáticas, não eram *ações*. Tínhamos que transformar o estático em ação.

Comecei combatendo a questão da imitação estática. Encontrei dois caminhos: um primeiro levava em conta que uma fotografia é o registro de um momento preciso flagrado pelo fotógrafo, mas existiu um momento antes e outro depois da foto. Pedi às atrizes que imaginassem o momento anterior e o posterior da fotografia e que me mostrassem esses momentos. Começamos assim a criar *ações* a partir de cada fotografia.

Um segundo caminho foi juntar uma pequena seqüência de duas a cinco fotos e pedir às atrizes que "caminhassem" de uma para outra criando um movimento. Em seguida, pedi que elas variassem o ritmo desse movimento, que trabalhassem o *dinamoritmo* e os eventuais efeitos de causalidade; depois, que detectassem qual o *coração* desse movimento e que, em seguida, introduzissem uma eclosão desse coração (ou seja, estávamos criando o *impulso* da ação); pedi, ainda, que elas retivessem o início da primeira foto, como se algo as prendesse, e somente depois se deixassem ir em direção ao *coração* e à sua *eclosão* (estaria criada a *in-tenção*). Como se pode notar, aos poucos fomos introduzindo e criando os elementos responsáveis por transformar atitudes estáticas em *ações*.

Foram introduzidos praticamente todos os componentes das ações físicas: intenção, *élan*, impulso, movimento, ritmo. Em alguns casos, criamos *contra-impulsos* e espasmos, em outros amputamos ou acrescentamos partes. O importante é que não se viam mais as fotos ou os quadros, mas uma ação física que adquiria um sentido.

A outra questão era como colocar um conteúdo vibratório que "vivificasse" esta ação fabricada, que criasse uma circulação de um *fluxo de vida*. O meu problema era a ação ser, na origem, *fabricada* e não orgânica e natural. Evidentemente uma ação, "orgânica" e "natural" na origem, no processo de trabalho passa a ser "artificial" e perde sua organicidade, recuperando-a mais tarde. Ela nunca mais será "natural", pois só pode ser natural no momento de sua criação; posteriormente, feita *comportamento recuperado*, ela necessariamente será *artificial*. É a *organicidade* que ela haverá de recuperar para ter credibilidade, que a tornará algo *artificial* e *orgânico* ao mesmo tempo, a *artificial naturalidade* de Craig. Era a primeira vez que eu trabalhava uma ação que em sua origem não fosse filha de um processo *natural* e *orgânico*, mas *feita ação*. Isto fora do contexto de técnicas codificadas como a de Decroux.

Vejo, no contexto de nossas pesquisas, dois veios principais capazes de nos ajudar a solucionar esse problema: um deles tem a ver com a vibração vocal, e o outro com a dança pessoal. No primeiro caso, estudamos diversas maneiras de introduzir a voz: seja como sons inarticulados, seja como cantos melódicos. Lembrava-me das aulas de Decroux, quando ele cantava para reger o *dinamoritmo* de nossas ações. Na busca da perfeição, nós, alunos, também cantávamos, mas interiormente, secretamente, para podermos assimilar o *dinamoritmo* proposto por Decroux. Isso evidentemente levava nosso corpo a *vibrar* junto com o canto. Muitas vezes, nas aulas, surpreendia-me não cantando secretamente, mas *respirando* conforme a canção e fazendo *cantar* a parte do corpo, o feixe muscular responsável pela ação naquele momento. Em outras palavras, encontrava um equivalente vibratório à vibração da canção na musculatura dos braços, ou da parte do corpo que conduzia a ação. Isso foi de fundamental importância para meu trabalho, pois eu estava, sem saber, trabalhando o *canto da musculatura* e introduzindo *vibrações* nas ações.

Tentei encontrar algo similar com as atrizes, por meio de canções que pedia para elas cantarem, ou até mesmo inventarem, mas que se adequassem às ações feitas a partir dos quadros e fotos. Também colocamos *vibrações vocais* feitas a partir de sons inarticulados e contínuos, como, por exemplo, um som grave, contínuo, que variava de intensidade e até mesmo mudava para agudo no percurso da ação. Depois pedia para que elas não mais *cantassem*, mas *respirassem* a canção e *cantassem com os músculos*.

Outro caminho que, embora não muito explorado desta vez, abriu novos e importantes horizontes de pesquisa para nós foi o trabalho com a dança pessoal. Luciene e Valéria já haviam iniciado uma busca visando à construção da dança pessoal. Em diversos trabalhos anteriores, estágios de treinamento, de iniciação ao *clown*, entre outros, elas foram introduzidas à noção da dança pessoal e começaram a trilhar os caminhos que as levariam a ela. Uma das principais características da dança pessoal, como vimos, é a de *dinamizar energias potenciais que se manifestam por meio de variações de tensões musculares*. A dança pessoal é também uma dança das vibrações, ou melhor, uma dança das diferentes qualidades de vibrações do indivíduo. Portanto, ao *dinamizar*, ela põe *em vibração* essas energias potenciais. O trabalho que realizamos para o *Wolzen* foi o de recuperar a dança pessoal de cada uma das atrizes, trabalhá-la diminuindo-a no espaço, tendendo à mais pura dança das vibrações, visto que a *fisicidade* estava sendo diminuída, e depois inserir essa dança das vibrações nas ações dos quadros e fotos.

Os resultados dessa tentativa foram realmente surpreendentes. Eu havia acabado de encontrar objetivamente uma maneira de *habitar*, de *vivificar* uma ação que era, na realidade, pura forma (no caso das imitações das fotos e quadros). Em outros termos, havia acabado de encontrar um germe, uma semente, que possivelmente me permitiria trabalhar a *presença do ator* deste seu aspecto *vibratório*, da *emanação qualitativa e quantitativa de suas energias potenciais* e não somente de seus aspectos puramente fisiológicos.

Devo evitar mal-entendidos: primeiramente ainda estou explorando este veio de busca; não posso ainda comprovar a sua real validade. Em segundo lugar, não creio que os aspectos fisiológicos da presença do ator, estudados por Barba na *Antropologia teatral* (cf. Barba, 1993; Barba e Savarese, 1991), devam ser ignorados, mas, ao contrário, são parte de uma problemática extremamente complexa e sobretudo de difícil abordagem, tanto teórica quanto prática.

A ponte entre o treino e a representação

O treinamento prepara o ator, trabalha as ações físicas e vocais desde seus elementos constitutivos, ou seja, propõe uma série de exercícios que permitem ao ator conhecer na prática, aprimorar e desenvolver elementos como os impulsos, os movimentos, os ritmos, as *in-tenções* etc. Ele é voltado para um como fazer que envolve a relação do ator consigo mesmo e com sua própria arte, com sua capacidade de dinamizar suas energias profundas e potenciais, ao mesmo tempo em que para a capacidade de desenhar com precisão, no tempo e no espaço, suas ações físicas e vocais.

Já a representação envolve uma relação com o espectador, com aquele que vai receber, ler e interpretar o que o ator vai propor. Se no treinamento a relação é consigo ou com um parceiro conhecido, na representação ela é com o outro, um desconhecido. Se no treino ela é de conhecimento e aprimoramento da própria arte, na representação ela é de *mostra* dessa mesma arte. No treinamento, o trabalho é resguardado no âmbito de uma certa confiança e intimidade (importantes para que atinja seus objetivos). Na representação, ele é exposto ao público.

Como vemos, a natureza dos dois trabalhos é completamente diferente. O *ensaio* é, no processo de montagem de uma obra, o que prepara e aprimora a obra e não mais propriamente o artista. Mais ou menos presente na concepção da obra, com dinâmicas muito diferentes ao longo da história e segundo os estilos, as poéticas e até mesmo as estéticas, o ensaio sempre foi um apêndice do teatro, assim como a Lua é um satélite da Terra. Por ser próximo da representação, o ensaio é também voltado para o público: ele prepara a melhor forma de mostrar a arte ao público.

Evidentemente, o treino que trabalhava com as ações imitadas, embora ainda não um *ensaio*, era muito mais voltado para a representação. Existia, por exemplo, uma preocupação com a *teatralização* dessas ações, o que não existe no treinamento convencional, que não é, *a priori*, pensado para ser colocado na obra. Aliás, penso que esta tentação deva ser evitada e até mesmo rejeitada. Portanto, ainda não se tratava propriamente do *ensaio*, pois não estávamos pensando na obra final. Montávamos seqüências de ações, de imitações, pelo puro prazer de fazê-lo, ou para testar a eventual funcionalidade do sistema. É evidente que essas seqüências de ações foram quase todas aproveitadas para a montagem da peça, mas, quando feitas, não foram pensadas para este fim: não pensávamos em como construir tal cena do texto literário.

Por um longo período, esses dois tipos de treinamento foram paralelos, sem conexão aparente. Quando as imitações já estavam bem fixadas e bastante aprimoradas e comecei a me deparar com o problema da *vivicidade*, do *fluxo da vida* (Grotowski, apud T. Richards, 1993, p. 32) sobretudo das ações oriundas das fotos e quadros, propus às atrizes que inserissem imitações de fotos e quadros na dança dos ventos. No lugar dos *ataques* e *defesas* criados por elas para a dança dos ventos, elas fariam as imitações, que lançariam ou defenderiam tanto quanto. Começamos a aumentar a inserção das imitações na dança dos ventos, de maneira que criasse um diálogo de imitações entre as atrizes na dinâmica da dança. Um diálogo que podia ser simultâneo, como de surdos (as duas falando ao mesmo tempo); como um *pingue-pongue*, uma age, a outra responde; ou ainda indireto, sem se olharem, mas se percebendo.

Trabalhamos, também, um treino dinâmico feito exclusivamente de seqüências de imitações de fotos, com a *Valsa nº 6* tocando ao fundo. A *Valsa* imprimia o ritmo do treino. Assim fomos criando uma série de relações entre as imitações e o treino, trabalhando inclusive com a dança pessoal, como vimos, que iam extraindo elementos do treino e trazendo-os mais próximos da representação. Visto que a representação é pública, projetada para fora do espaço pessoal e íntimo do ator, então o que mais trabalhávamos nesses treinamentos era a *projeção* e a *relação* com o outro e com o espaço.

A teatralização das ações físicas

Uma vez *recuperadas*, as ações físicas transformam-se em *material de trabalho*. E, como tal, elas poderiam ser modeladas e retrabalhadas. Podemos trabalhar as diversas variações desse material no tempo e no espaço desde uma perspectiva interior ou exterior da ação. Todos os elementos componentes de uma ação (intenção, *élan*, impulso, movimento, ritmo) e suas diversas variantes internas podem ser redimensionados, aprimorados. O objetivo principal desse trabalho é primeiramente *limpar* as ações imitadas de *ruídos* na informação; outro objetivo é encontrar a exata dimensão teatral desse material, tendo em vista o contexto para o qual ele será transferido.

O que pode ser considerado *ruído na informação* de uma ação? Tudo o que atrapalha a essência dessa ação. Um conjunto de pequenos elementos que se apresentam, seja em excesso ou em escassez, que impedem uma informação mais clara e límpida, que obstaculizam a *organicidade* da ação, o fluxo da circulação da energia. Evidentemente, o *ruído* é relativo ao *texto*, ou seja, à ação. Um ombro tenso, por exemplo, pode ser *ruído* numa determinada ação e não em outra.

É importante detectar em cada ação o que, de fato, pertence à sua essência, pois somente assim se pode detectar o que atrapalha essa essência, o que é ou não *ruído*. Nesse sentido, entender em cada ação cada um de seus componentes é fundamental. Onde está o *coração* de tal ação, onde e quando ele eclode, qual a localização precisa do impulso, qual a força desse impulso, onde está localizada a intenção, existe *élan*, qual o seu momento *ê*, como é o movimento, seu percurso, sua *pésanteur*, sua fluência, sua duração, como é seu ritmo, o *dinamoritmo*, existe *causalidade motora*?

Limpar uma ação significa retirar, paulatinamente, o que atrapalha a essência. Também pode ser retirado o que é supérfluo, que não atrapalha propriamente a ação, mas é desnecessário. Grotowski, em seu artigo "Tu es le fils de quelqu'un", discorrendo sobre a construção do que ele chama de um etnodrama individual, diz: "[...] tem-se que eliminar o que não é necessário e reconstruir de maneira mais compacta" (Grotowski, 1989, p. 22).

Nosso trabalho é eminentemente empírico. Isso quer dizer que a compreensão da essência de uma ação não advém de uma pura e racional observação, mas do teste prático. É no acerto e erro que encontramos o que é essencial. Muitas vezes podemos nos enganar, pensar que um determinado elemento é essencial, mas ao retirá-lo da ação percebemos que não o era. É testando, na prática, que haveremos de encontrar os elementos essenciais de uma ação. Se "cortamos" algo, uma mão, um gesto, um movimento, e isso não faz falta, não compromete a ação, então não fazia parte da essência dessa ação.

Uma coisa é entendermos o que faz parte da essência e o que é supérfluo numa ação, outra coisa é entendermos o que é um *ruído*. O *ruído* atrapalha a ação. Encontrar a essência é importante para entendermos o que vai contra, bloqueia, impede que essa essência se mostre. O supérfluo é como um enfeite, um *surplus*, algo desnecessário. O supérfluo pode conter uma informação interessante, embora não essencial. É importante, entretanto, optar. Se o supérfluo passa a ser importante, então ele se aproxima da essência; se desnecessário, ele se aproximará do *ruído*. Nesse sentido, pensar em termos binários, o que é ou não essencial, pode ajudar na *limpeza* de uma ação.

Trabalhar a *teatralização* é trabalhar uma série de elementos componentes da ação, aumentando-os ou diminuindo-os, acelerando-os ou desacelerando-os, intensificando-os ou amenizando-os, de maneira que nos permitia objetivamente aumentar a luminosidade desta ação. Decroux dizia: "o mímico é o ator dilatado" (Decroux, 1963, p. 66). Esta noção do *ator dilatado* é fundamental. Ela é retomada por Barba, que passa a falar em *corpo dilatado* (cf. Barba, s.d.3). Para Decroux o mímico *dilata* suas ações, suas energias, sua presença. "Se numa obra de arte a grandiosidade física não é causa da grandiosidade moral, ela é condição. O grande não é sempre grandioso, mas o grandioso é sempre grande [...]. Duas curtas linhas que são talvez divergentes, parecem paralelas. Na tentativa de confirmar se elas o são realmente, as prolongamos" (Decroux, 1963, p. 89).

A *teatralização* é o elemento que rompe com a dimensão cotidiana de uma ação. Como dizia Decroux, na vida cotidiana a lei que rege as ações é a do menor esforço para o maior efeito; na arte, ao contrário, é a do maior esforço para o menor efeito. No contexto cotidiano, uma ação serve para cumprir uma meta precisa, mas no contexto teatral ela também tem a função de *se mostrar*, ou seja, de comunicar algo, além de cumprir, digamos, uma tarefa precisa. Uma ação deve, no contexto teatral, ser *mostrada*. Lembremos da raiz *théa* da palavra *théatron*, que originou também a palavra *theorêma*, em grego: espetáculo. O *theorêma* requer, no teatro, uma *mostra*, uma exibição. A dimensão teatral de uma ação, no meu entender, não significa o fisicamente grande: pode ser o energeticamente grande, ou o grandemente pequeno. O importante é que exista algo, na ação, que seja *sublinhado*. Algo essencial que seja ressaltado, *dilatado*, projetado.

No trabalho com *Wolzen*, procurei, sobretudo, a teatralização das ações por meio de variações no tempo e no espaço. Isso significa realizar as ações alterando e variando o seu ritmo, o seu tempo ou sua espacialidade. Também procurei variações nos impulsos (mais fortes e vigorosos, ou mais sutis e delicados), nas tensões interiores, e assim por diante, até encontrar a dimensão mais "correta", mais *orgânica* para aquela ação, visto o uso que haveria de fazer dela.

A montagem, um mosaico de cores e formas diferentes ligadas umas às outras

No processo de transformação das imitações das fotos e quadros em ações, abordamos um elemento importante que, posteriormente, na elaboração e construção da montagem cênica, seria fundamental: o *ligâmen*.

Os *ligamens* são elementos que operacionalizam a ligação entre dois *materiais* distintos. Eles têm grande responsabilidade na *organicidade* de uma seqüência de *materiais*. Se pensarmos numa seqüência de ações físicas e vocais, a maneira como cada uma dessas ações se liga à outra será determinante para o fluxo de energia. O mesmo é válido para uma seqüência de imitações estáticas. Uma seqüência de ações físicas criará o que Stanislavski chamou de "linha das ações físicas", ao passo que uma seqüência de imitações de fotos e quadros criará uma ação física. Tanto para uma como para outra, são os *ligamens* que viabilizarão a união orgânica entre esses *materiais*.

Quando nos referimos à organicidade, à ligação orgânica, ou ao fluxo de energia, deve ficar claro que não significamos um trânsito contínuo, em *slow motion*. Na vida as coisas não são assim. Funcionamos muito mais por impulsos do que por uma transformação contínua, lenta e paulatina. Este processo de transformação lenta existe numa macrodimensão, ou seja, ao longo de uma vida inteira. Numa dimensão mais imediata, do tempo presente, sobretudo no reino animal, nossas ações físicas e até mesmo nosso pensamento funcionam por impulsos: uma idéia que nos vem à mente de um só golpe, o pegar um objeto qualquer. Não pegamos um objeto "aos poucos" (pelo menos não em estado de consciência normal), mas de um golpe. É uma ação que contém um impulso, grande ou pequeno, forte ou fraco, porém impulso. Mesmo quando um pensamento vai amadurecendo em nossa mente, o amadurecimento se opera por pequenos impulsos. Quando nos referimos à organicidade, pensamos no ritmo da natureza animal como ponto de referência para o *orgânico*: impulsos, contra-impulsos, tensões, intenções, ritmos diversos, espasmos, ações fortes e vigorosas ou fracas e sutis, *sacadées*, socos, flutuares etc.

Os *ligamens* são em parte responsáveis por essa *organicidade recuperada*, recriada. Eles podem trabalhar questões de tempo (alterações de ritmo, de dinamoritmo, introdução de pausas, acelerações, ralentandos), de espaço (alterações na espacialidade das ações), de impulsos (introdução de impulsos, contra-impulsos), ou ainda de qualidade vibratória da ação. Como veremos, detectar o *coração das ações* a serem interligadas é de grande importância, pois determina que tipo de *ligâmen* deve ser usado ou criado.

Abaixo enumero os principais tipos de *ligamens* trabalhados na montagem de *Wolzen*:

1) *Ligamens do tipo simples*: são *ligamens* cuja passagem de uma ação para outra se opera sem a introdução de elemento novo, modificação ou adaptação. Eles trabalham principalmente questões relativas ao tempo:

– *Seco*: é uma ligação do tipo simples. No *ligâmen seco*, o *coração* da primeira ação é distinto do da segunda. Embora distintos, a passagem é feita de maneira delicada.

– *Direto*: o *coração* das ações a serem ligadas é distinto, mas o da primeira equivale ao momento *ê* do *élan* da segunda. A passagem é, portanto, direta.

– *Coincidente*: duas ações de corações coincidentes. A passagem é quase imperceptível. A primeira ação parece continuar na segunda, mesmo se elas forem de origem completamente diversa.

– *Melting* – a passagem do final de uma ação para o início de outra se opera como se a primeira se "derretesse" até chegar na outra. A primeira ação é feita até o término, derrete da figura final até a figura de início da próxima ação, que então será feita até o término.

2) *Ligamens do tipo composto*: são *ligamens* que se operam por meio da inserção de um novo elemento entre as ações a serem ligadas.

– *Brusco ou súbito*: o coração das ações é distinto, mas a ligação é forte. Acrescenta-se um impulso no momento da ligação. A diferença entre este ligâmen e o seco é o impulso acrescentado. Este impulso pode ser mais ou menos forte segundo a necessidade.

– *Gongo*: acrescenta-se um impulso forte que ecoa como um gongo para entrar na ação seguinte. O impulso acontece quando o ator atinge o final da primeira ação e, durante o eco desse impulso, entra-se na ação seguinte. Este ligâmen trabalha com impulso e dinamoritmo.

– *Fragmentado*: a ligação é fragmentada em partes: primeiro uma parte do corpo entra na nova ação, depois o restante. As dinâmicas não necessariamente são coincidentes. Exemplo: a primeira ação termina numa determinada posição de frente para os espectadores, primeiramente a cabeça, com dinâmica seca; entra na ação seguinte que é de perfil para os espectadores, e depois, o restante do corpo paulatinamente se ajusta até chegar à posição da segunda ação. Pode-se acrescentar uma pausa entre a ligação da cabeça e a do restante do corpo.

– *Respiração*: é por meio de uma expiração ou inspiração de possíveis tipos diferentes que se opera a ligação. Exemplo: ao término da primeira ação, o ator realiza uma inspiração rápida, espasmódica, que o leva à segunda ação. Outro exemplo é uma expiração lenta, como um suspiro que opera a ligação.

3) *Ligamens do tipo complexo:* são ligações que envolvem um conjunto maior de elementos. Muitas vezes são ligações entre seqüências inteiras de ações. Neste caso, pode-se inserir uma ação inteira para fazer a ligação. Chamemos a ação inserida de "ação-ligâmen". Neste caso, teremos um *ligamen* que vai operar a ligação da primeira seqüência à *ação-ligâmen,* a própria *ação-ligâmen* adaptada ou não, e outro *ligâmen* para operar a ligação desta com a segunda seqüência. Nos *ligamens* do tipo complexo, podem acontecer diversas adaptações: tirar ou pôr, diminuir ou aumentar partes da *ação-ligâmen,* mudar a direção do olhar ou de partes do corpo, espelhar a *ação-ligâmen,* entre outras transformações possíveis.

As *ações-ligamens,* no caso da montagem de *Wolzen,* foram desde imitações dos doentes mentais, de fotos ou quadros, até ações extraídas da dança pessoal das atrizes.

Antes de começarmos a montagem da peça, as atrizes já haviam construído um conjunto relevante de *seqüências* de ações. Essas seqüências eram somente de imitações de fotos, de quadros, ou de loucos; ou então misturavam as de quadros e de fotos; ou ainda as de fotos com as de quadros e as de loucos. Também haviam trabalhado *ações estáticas.* As seqüências eram verdadeiros encadeamentos de ações ligadas e interligadas umas às outras, que tinham uma certa coerência interna. Elas podiam ser bastante longas e complexas, ou curtas e simples.

Foi com todo esse material que iniciamos o trabalho artesanal e apaixonante de montagem. Como já disse, Luciene e Valéria, com a ajuda agora de Clélia, montaram praticamente sozinhas a peça inteira. Eu conferia, cortava partes, fazia sugestões e também montava cenas, ou remontava a partir de propostas das atrizes. A junção texto literário–ações físicas e vocais foi se construindo naturalmente. O *texto* do ator, ou seja, as ações físicas e as seqüências de ações físicas e vocais, já existia. Então acrescentávamos o texto literário, que, juntamente com as ações vocais e físicas, tornava este *texto* de ator mais complexo. Apenas depois começamos a construir o *texto* cênico, ou seja, juntar o *texto* do ator com a música, iluminação, figurino e colocá-lo no espaço cênico mais adequado para esta proposta.

O processo generativo da peça

O processo de montagem da peça *Wolzen, um giro desordenado em torno de si mesmo* foi como a construção de um mosaico. Tínhamos diversas ações de origens bastante distintas e um texto repleto de indicações do autor:

> MOCINHA (aumentando progressivamente a voz, até o grito)
> *Sônia!... Sônia!... Sônia!...*
> (Para si mesma)
> *Quem é Sônia?... E onde está Sônia?*
> (Rápida e medrosa)
> *Sônia está aqui, está ali, em toda parte!*
> (Recua)
> *Sônia, sempre Sônia...*

(Baixo)
Um rosto me acompanha... E o vestido... E a roupa de baixo...
(Olha para todos os lados; e para a platéia, com meio riso)
Roupa de baixo, sim!
(Com sofrimento)
Diáfana, inconsútil...
(Com medo, agachada numa das extremidades do palco)
O vestido me persegue... De quem será, meu Deus?
(Corre ágil para a boca de cena, atitude polêmica)
Mas eu não estou louca! (Já cordial) *Evidente, natural!... Até pelo contrário, sempre tive medo de gente doida.*
(Amável e informativa, para a platéia)
Na minha família — e graças a Deus — nunca houve um caso de loucura.
(Grita, exultante)
Parente doido, não tenho.
(Sem exaltação, humilde e ingênua)
Só não sei o que estou fazendo aqui...
(Olhando em torno)
Nem sei que lugar é este...
(Recua, espantada; aperta o rosto entre as mãos)
Tem gente me olhando!
(Olha para os lados e para o alto. Lamento maior)
Meu Deus! Por que existem tantos olhos no mundo?
(Sem transição, frívola e cordial)
Depois eu me lembro de tudo o que fui, de tudo o que sou.
(Em tom de palestra)
Então o Dr. Junqueira chamou mamãe e disse...
(Anda como um desses veteranos que tem uma perna de pau, numa imitação de médico)
(Em aparte) *No tempo de mamãe usava-se espartilho, róseo e de barbatana...*
(Frívola)
Mamãe está chorando... Papai, ao lado, nervosíssimo!
(Novamente apavorada)
Mas o que foi que aconteceu, ora essa?
(Frívola)
Dr. Junqueira diz...
(Imitação de velho)
Desequilíbrio mental – he! He! Desequilíbrio mental!
(Novo pavor)
De quê? Desequilíbrio mental de quem? Não meu!
(Numa revolta)
Não quero ser a primeira doida da família!
(Feroz)
Já sei que o Dr. Junqueira descobriu que eu estava doida! (Incerta) *Quem? Dr. Junqueira?*
(Para a platéia, bruscamente doce)

Dr. Junqueira, nosso médico, sabe?
(Transida)
Ele sempre me meteu medo, o Dr. Junqueira!
(Baixo, imitando um velho)
Que idade você tem? He! He!
(Pavor)
Não! Não!
(Imitação de velho)
14 anos já, é?
(Crispada)
Não me toque!
[...]

Como vemos, as indicações do autor apontam *como*, segundo ele, o texto deveria ser dito. Não poderia seguir tais indicações, pois isto, por um lado, tiraria das atrizes este *como fazer*, fundamental para que a arte de ator exista, e, por outro, iria nos distanciar do que Grotowski chama do *fluxo de vida* (T. Richards, 1993, p. 32) das atrizes e que eu chamo de *dinamização das energias potenciais*. Deveria encontrar um correlato, um equivalente. Deveria manter a idéia do autor, a lógica do *como*, mas não *o como*, pois caberia às atrizes encontrá-lo.

A importância de olharmos para o processo de união texto literário–texto de ator é porque ele tem grande responsabilidade na manutenção da qualidade de vida, ou seja, em manter vivas e dinâmicas as qualidades de energias envolvidas nas ações, em manter vivo o *conteúdo* humano e vibratório das ações. É o processo que, em boa parte, vai determinar a qualidade da manutenção da relação particular e íntima do ator com suas ações.

O matemático e semioticista romeno Solomon Marcus, em curso ministrado no Programa de Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, analisando os processos generativos em genética molecular, a respeito da formação das proteínas, disse: "no código genético é muito importante o processo como as proteínas crescem, e não somente o resultado final" (Marcus, 6 ago., 1990, PUC–SP). É curiosa e estimulante a semelhança que se pode estabelecer, neste caso, entre a problemática da formação das proteínas no processo generativo da vida biológica e a problemática da formação do *texto de ator*, no processo generativo da obra de arte viva. Ela se coloca precisamente na questão da manutenção do fluxo de vida que alimenta a ação física.

As atrizes tinham, de um lado, as *ações recuperadas*, trabalhadas, modeladas e limpas de poluições físicas ou vocais (os *ruídos*) e, de outro, um texto literário integralmente decorado. A memorização do texto foi exigente: elas deveriam sabê-lo de cor como sabem o *Pai nosso*, ou seja, a ponto de declamarem sem ter de pensar em seu conteúdo. Elas também deveriam decorar apenas o texto e não as entonações, intenções ou conteúdos. Elas deveriam tratar o texto como um conjunto de sons ou de palavras e não de sentidos ou significados.

Tínhamos como dois trilhos paralelos: em um, as ações físicas e vocais, e em outro, o texto do autor na íntegra. Pedi a Luciene e Valéria que realizassem um trabalho guiado o mais possível pela sensibilidade e intuição e mais distante possível do pensamento lógico. Disse: "escolham um texto. Não importa se ele está na seqüência ou não. Escolham porque vocês gostam dele. Simplesmente isto, porque gostam dele. E vejam qual a seqüência de ações que pode ser encaixada nele. Ou então, façam o contrário, escolham uma seqüência de ações que vocês gostam e qual fragmento de texto, de que vocês também gostam, para encaixá-los. Depois me mostrem o resultado". Evidentemente, quando eu dizia ações físicas, referia-me a ações físicas e vocais. Esse já é um jargão entre e os atores.

A multiplicidade de indicações do autor sobre *como* o texto literário deveria ser dito nos facilitou um estudo sobre as ações vocais. Novamente: a ação vocal é a ação da voz. Seu *desenho* no espaço, seu ritmo, seu dinamoritmo, sua força, intensidade, espacialidade, sua *cor*... A maneira de falar de um indivíduo é muito distinta da maneira de falar de outro. A musicalidade e o dinamoritmo da voz de um doente eram muito distintos dos de outro. A união da ação vocal com o texto literário é conceitualmente muito simples: basta trocar o texto dito pela pessoa pelo texto dito pelo personagem, mantendo a mesma ação vocal. Assim, por exemplo, uma paciente dizia: "Feio, bah!", e na peça este texto era substituído por "Sônia, bah!, sempre Sônia...".

Evidentemente, nem toda ação vocal se adapta a um determinado texto. No entanto, a multiplicidade de indicações do autor e de ações vocais imitadas e codificadas pelas atrizes nos permitiu encontrar uma variação que equivalia à proposta de Nelson Rodrigues.

Naquela época, Luciene e Valéria já haviam construído pequenas seqüências de ações físicas. Elas não tinham mais apenas "palavras", mas também pequenas "frases". Uma vez munidas de instrumentos concretos, objetivos e trabalhados (as ações físicas e vocais imitadas dos doentes mentais, fotos e quadros), elas podiam buscar a escuta de algo mais subjetivo, sensível. O processo de união das ações físicas e vocais com o texto literário foi uma apaixonante descoberta de sentidos. A coerência que começavam a descobrir entre o texto literário e as ações se revelava, para elas, como que por obra do destino. Isso trazia um brilho nos olhos como os de uma criança que descobre o mundo. Esse brilho, conseqüência da paixão e entusiasmo pelas descobertas, reinjetava nas veias das ações um fluxo vivente e vibrante de grande importância. A peça, na verdade, foi 90% montada por elas. Eu fui um privilegiado, exigente e atento espectador.

Foi nesse processo de criação da peça que as conexões pessoais das atrizes começaram a se manifestar mais claramente. Essas conexões se operavam sempre por meio das ações físicas e vocais imitadas. Este detalhe é importante e vale sublinhá-lo: a pessoa das atrizes não se manifestava através da *criação* de ações físicas e vocais, mas de sua seleção. As ações eram predeterminadas, codificadas, fixadas. As atrizes não estavam "livres" para criar suas ações, mas para criar a *seqüência das ações*. A pessoa delas se manifestou por meio de uma *memória seletiva*: elas tinham codificado uma quantidade volumosa de ações físicas e vocais, mais de 800 matrizes (vide quadros em anexos), era impossível tê-las todas presentes. Havia as que lhes *falavam* mais, que por um motivo qualquer atingiam níveis mais profundos de suas pessoas, e as que, "naturalmente", caíam no esquecimento por não serem significativas. As ações mais significativas estavam mais presentes na memória e, à medida que a criação avançava, elas iam surgindo e compondo a obra.

As ações que encontravam um *eco* na pessoa das atrizes foram as que compuseram a obra. Podemos dizer que eram as ações com as quais elas mais se *identificavam*. Identificar, do latim *idem*, significa "o mesmo". Identificar significa encontrar *o mesmo* em si. Neste processo da mímesis corpórea, a identificação do ator ocorre com as ações imitadas e não com o personagem. O personagem será construído a partir das ações mais significativas para o ator, aquelas com as quais ele mais se identifica.

A ordem do texto literário não foi seguida. Montávamos seqüências isoladas que funcionavam como "células", ou seja, pequenas seqüências orgânicas independentes. Em algumas seqüências não seguíamos o texto literário, mas usávamos textos dos próprios pacientes como uma forma de homenageá-los. A montagem da peça ocorreu como a de um mosaico.

Numa primeira fase, como vimos, de uma seqüência de fotos e/ou quadros, montamos ações; depois, juntando essas ações com as imitações dos doentes mentais, criamos seqüências maiores já com o texto da peça; mais tarde, juntamos essas seqüências maiores com outras também grandes, recriando a coerência do texto. A ordem do texto de Nelson Rodrigues foi alterada, mas não sua coerência, o que resultou numa *livre adaptação* da *Valsa nº 6*.

Um trabalho diferente foi feito com a atriz Clélia Virginia Reinaldi, que ficava ao piano. Clélia não realizou o extenso trabalho de coletar as ações físicas e vocais na clínica de repouso, nem nas fotos e quadros. No entanto, por haver ajudado na elaboração das seqüências, ela conhecia muito bem as ações das outras duas atrizes. Durante a peça, Clélia tinha uma série de microações físicas e algumas vocais que ela executava todo o tempo. Suas ações estavam conectadas com as das duas atrizes. Muitas delas eram a imitação daquelas, mas em *raccourci*.

A peça nunca foi apresentada em um teatro. O espaço escolhido deveria equivaler a uma sala de visitas de uma família burguesa da época do café. Os espectadores se acomodariam em sofás e poltronas, e a iluminação seria feita com abajures distribuídos ao longo da sala em móveis antigos. A proposta era reproduzir um desses encontros, dessas *soirées*, durante as quais a "filha da família" sempre tocava piano.

Para a criação artística devemos usar de nossa faculdade criadora e da operativa juntas. É difícil saber o que vem antes e o que vem depois. A criação é o resultado de um contato profundo do artista consigo mesmo. Tudo o que ele *sabe* e *domina* se apresentará como *instrumento* em suas mãos. Não me refiro a um *saber* somente consciente, racional, mas orgânico, total. Um *saber*, ou um conhecimento, que envolve a globalidade de seu ser. "Grotowski por diversas vezes acentuou o fato de que *não existe método:* existe tão-somente aquilo que funciona e o que não funciona em cada caso particular" (T. Richards, 1993, p. 100).

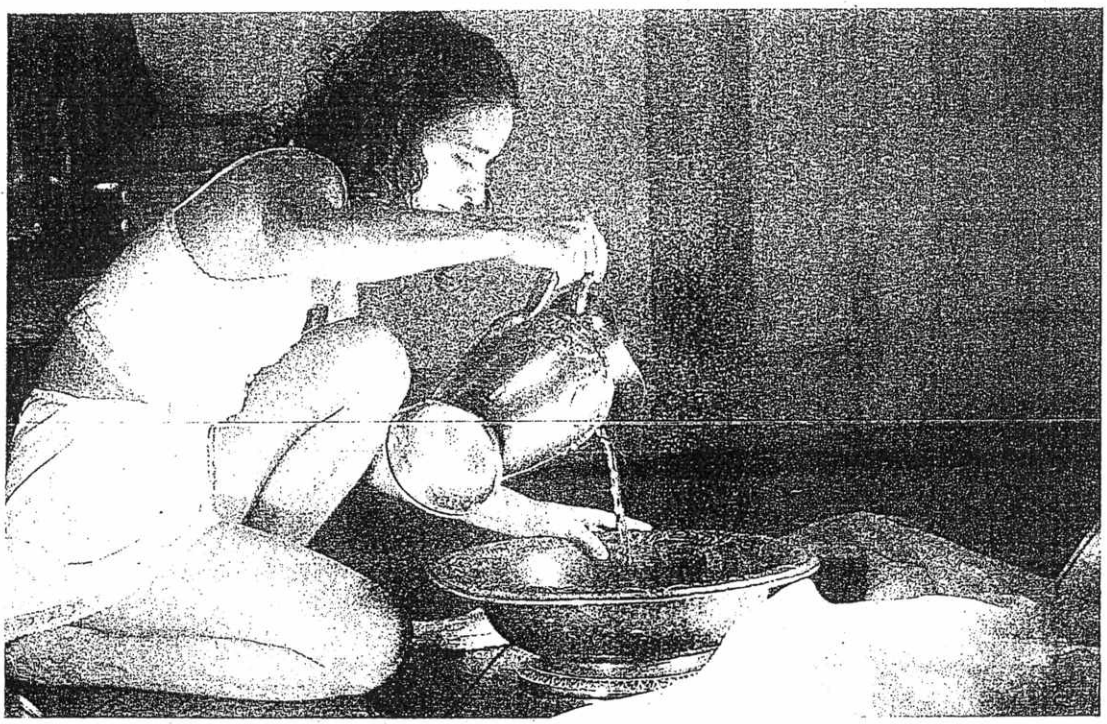
A *crítica genética* se propõe a estudar os caminhos da criação. Não é o caso do presente trabalho. Por esse motivo, não me aprofundarei no processo de criação artística propriamente dito, mas me limitarei ao estudo da elaboração técnica e de sua conexão com a criação da obra.

Em seguida, apresento o outro trabalho que se situa entre o treinamento e a representação: o do *clown*.

Wolzen

(1990-1994)

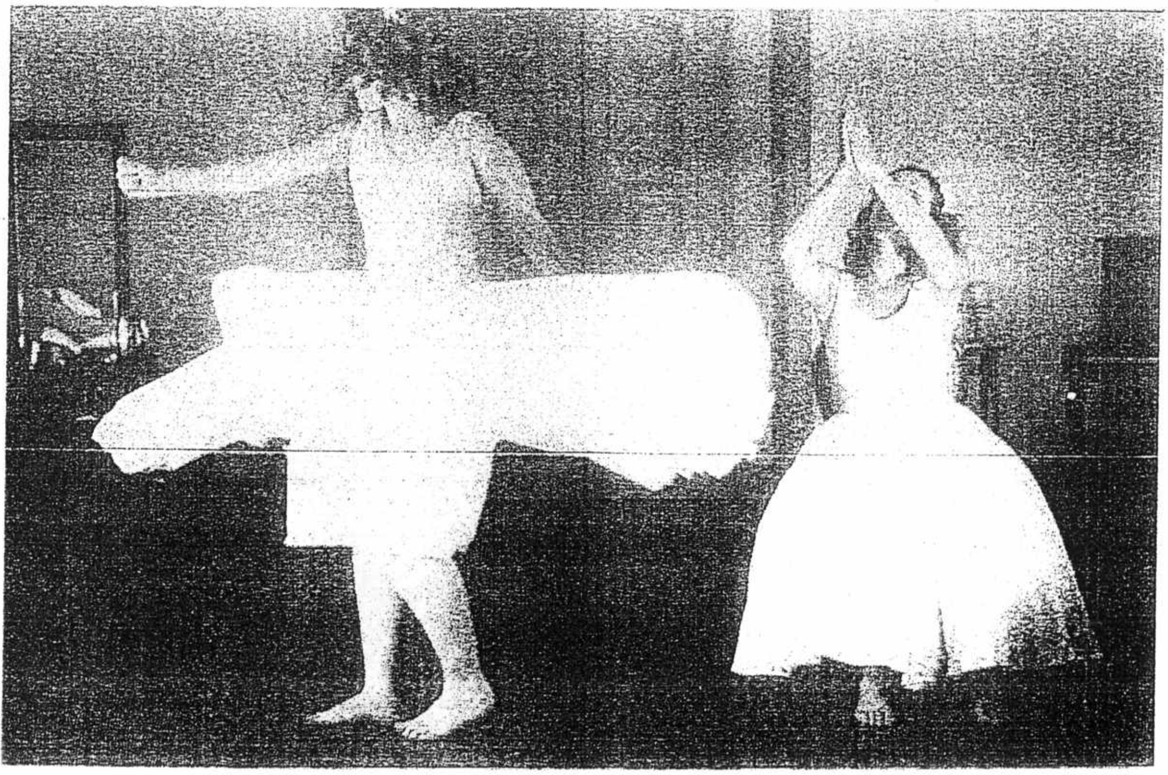
Luciene Pascolat, Valéria de Seta (atrizes) e Luís Otávio Burnier (diretor)



Luciene Pascolat. Fotos: Tika Tiritilli

Valéria de Seta

Clélia Virgínia Reinaldi (piano), Luciene, Valéria (deitada)



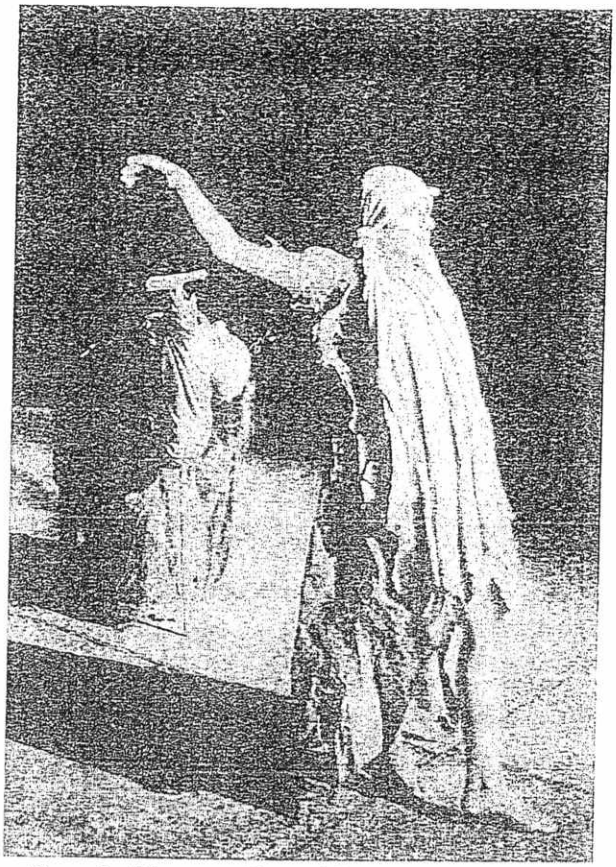
Valéria e Luciene. Fotos: Tika Tiritilli

Taucoauaa Panhé Mondo Pé

Matrizes coletadas a partir da mímesis corpórea (1993-1994)

Imitação do Geraldinho, Jesser de Souza (ator). Foto: Fernando César

Imitação do seu Ribeiro, Renato Ferracini (ator). Foto: Silnei Martins



Cena do *Uirapuru*, Raquel Scotti Hirson e Ana Cristina Colla. Foto: João Maria

Imitação da vó veinha, Ana Elvira Wuo (atriz). Foto: João Maria

Imitação da dona Maria, Ana Cristina Colla (atriz). Foto: Sérgio Mundt

Capítulo 8

O *CLOWN* E A IMPROVISAÇÃO CODIFICADA

> O *clown* é a poesia em ação.
> HENRY MILLER

Segundo Roberto Ruiz, a palavra *clown* vem de *clod*, que se liga, etimologicamente, ao termo inglês "camponês" e ao seu meio rústico, a terra (Ruiz, 1987, p. 12). Por outro lado, *palhaço* vem do italiano *paglia* (palha), material usado no revestimento de colchões, porque a primitiva roupa desse cômico era feita do mesmo pano dos colchões: um tecido grosso e listrado, e afofada nas partes mais salientes do corpo, fazendo de quem a vestia um verdadeiro "colchão" ambulante, protegendo-o das constantes quedas (Ruiz, 1987, p. 12).

Na verdade palhaço e *clown* são termos distintos para se designar a mesma coisa. Existem, sim, diferenças quanto às linhas de trabalho. Como, por exemplo, os palhaços (ou *clowns*) americanos, que dão mais valor à *gag*, ao número, à idéia; para eles, *o que o clown* vai fazer tem um maior peso.

Por outro lado, existem aqueles que se preocupam principalmente com o *como* o palhaço vai realizar seu número, não importando tanto *o que* ele vai fazer; assim, são mais valorizadas a lógica individual do *clown* e sua personalidade; esse modo de trabalhar é uma tendência a um trabalho mais pessoal. Podemos dizer que os *clowns* europeus seguem mais essa linha. Também existem as diferenças que aparecem em decorrência do tipo de em espaço que o palhaço trabalha: o circo, o teatro, a rua, o cinema etc.

O *clown* ou palhaço tem suas raízes na baixa comédia grega e romana, com seus tipos característicos, e nas apresentações da *commedia dell'arte* (Ruiz, 1987, p. 15). Nas festividades religiosas e nas apresentações populares da Antigüidade, havia uma alternância entre o solene e o grotesco. Esse é um fato comum a povos distintos: dos gregos até os aborígines da Nova Guiné, passando pelos europeus da Idade Média ou pelos lamaístas do Tibete.

Esta combinação do cômico e do trágico acentua a percepção de emoções contrapostas e é muito peculiar ao *clown*. Para Shklovski (1975, p. 32), o *clown* faz tudo seriamente. Ele é a encarnação do trágico na vida cotidiana; é o homem assumindo sua humanidade e sua fraqueza e, por isso, tornando-se cômico.

> "Os palhaços sempre foram parte integrante do circo. Num espetáculo de perícia física, que produz na assistência uma reação mental – deslumbramento, espanto, admiração e apreensão – é preciso haver um complemento: um conceito mental que produza no público uma reação física, ou seja, o riso" (Coxe, 1988, p. 6). O *clown* espanta o medo, esta é a sua função.

Existem dois tipos clássicos de *clowns:* o *branco* e o *augusto*. O *clown branco* é a encarnação do patrão, o intelectual, a pessoa cerebral. Tradicionalmente, tem rosto branco, vestimenta de lantejoulas (herdada do Arlequim da *commedia dell'arte*), chapéu cônico e está sempre pronto a ludibriar seu parceiro em cena. Mais modernamente, ele se apresenta de *smoking* e gravatinha borboleta e é chamado de *cabaretier*. No Brasil, é conhecido por escada.

O *augusto* (no Brasil, *tony* ou *tony-excêntrico*) é o bobo, o eterno perdedor, o ingênuo de boa-fé, o emocional. Ele está sempre sujeito ao domínio do branco, mas, geralmente, supera-o, fazendo triunfar a pureza sobre a malícia, o bem sobre o mal. Adoum (1988, p. 15) afirma que a relação desses dois tipos de *clowns* acaba representando cabalmente a sociedade e o sistema, e isso provoca a identificação do público com o menos favorecido, o augusto.

Os tipos cômicos: elementos de uma genealogia

Os tipos característicos da baixa comédia grega e romana; os *bufões* e *bobos* da Idade Média; os personagens fixos da *commedia dell'arte* italiana; o palhaço circense e o *clown* possuem uma mesma essência: colocar em exposição a estupidez do ser humano, relativizando normas e verdades sociais.

Segundo Bakhtin, a cultura cômica popular da Idade Média, principalmente a cultura carnavalesca, possuía uma grande diversidade: festas públicas carnavalescas; ritos e cultos cômicos especiais; os bufões e tolos; gigantes, anões e monstros; palhaços de diversos estilos; a literatura paródica etc. (Bakhtin, 1987, pp. 3-4). O riso carnavalesco abalava as estruturas do regime feudal, abolia as relações hierárquicas, igualava pessoas que provinham de condições sociais distintas. Era contrário a toda perpetuação, a toda idéia de acabamento e perfeição, mostrando a relatividade das verdades e autoridades no poder. Todos são passíveis de riso e ninguém é excluído dele; era a percepção do aspecto jocoso e relativo do mundo.

Os bufões e bobos, por exemplo, assistiam sempre às funções cerimoniais sérias, parodiando seus atos, construindo ao lado do mundo oficial uma vida paralela. Esses personagens cômicos da cultura popular medieval eram os veículos permanentes e consagrados do princípio carnavalesco na vida cotidiana. Os bufões e bobos não eram atores que desempenhavam seu papel no palco; ao contrário, continuavam sendo bufões e bobos em todas as circunstâncias da vida. Encarnavam uma forma especial de vida, simultaneamente real e irreal, *fronteiriça* entre a arte e a vida.

Nos séculos XV e XVI, surgiu a chamada *commedia dell'arte*, ou comédia de máscaras. Esta típica forma de teatro do Renascimento italiano teve, conforme Gassner, uma dupla origem na arte da mímica que, brotando dos farsistas populares do período romano, evoluiu até os atores-jograis ambulantes da Idade Média e das comédias formais de Plauto e Terêncio (Gassner, 1974, vol. 1, p. 191).

A *commedia dell'arte* era baseada num roteiro (*canovaccio*), que servia como suporte para que os atores improvisassem. Esse roteiro não era um texto estruturado: indicava apenas as entradas e saídas dos atores, os monólogos, os diálogos, episódios burlescos, os cantos e danças. Personagens fixos e situações codificadas facilitavam o jogo espontâneo da improvisação (Magnani, 1984, pp. 63-64).

Esse teatro teve grande aceitação na época, pois era do universo cotidiano do público que os atores tiravam a base para sua representação. Fazia descrições vivas de tipos característicos e costumes contemporâneos, envoltas em tramas de intriga amorosa. Os velhos eram satirizados como tolos, e intermináveis variações eram introduzidas no tema da traição e do marido traído.

Os personagens eram fixos e possuíam máscaras próprias, cujas linhas revelavam o caráter pessoal de cada um. Os principais eram: *Pantalone*, o velho, rico e tolo mercador de Veneza; *Dottore*, personificação do pedantismo dos intelectuais da época; *Capitão Mata-Mouros*, soldado fanfarrão e covarde, metido a valente; *Arlecchino*, servo esfomeado e atrapalhado; *Brighella*, servo astuto e briguento; *Pulcinella*, ora servo, ora patrão, de índole cruel e violenta; *Os Enamorados*, jovens apaixonados e sensíveis. Embora mascarados e tipificados, eram fortemente individualizados quanto à fala e dialeto. Geralmente, os intérpretes assumiam um papél por toda a vida (Gassner, 1974, vol. 1, p. 191).

Na *commedia dell'arte*, apareceram, de certa forma, resquícios da dupla de cômicos, os *zanni*, servos da *commedia dell'arte*, cuja relação se aperfeiçoará nos *clowns*. A eles cabia a tarefa de provocar o maior número de cenas cômicas, por suas atitudes ambíguas e suas trapalhadas e trejeitos. Existiam dois tipos distintos de *zanni*: o primeiro fazia o público rir por sua astúcia, inteligência e engenhosidade. De respostas espirituosas, era arguto o suficiente para fazer intrigas, blefar e enganar os patrões. Já o segundo tipo de criado era insensato, confuso e tolo. Na prática, porém, havia uma certa "contaminação" de um pelo outro. O primeiro *zanni* é mais conhecido como *Brighella*, e o segundo como *Arlecchino*.

Pelas características acima descritas, não é difícil relacionar a dupla de *zanni* à dupla de *clowns*, o branco e o augusto.

A essência do circo acompanha desde muito o cotidiano do homem. Segundo Ruiz, pesquisadores afirmam que no ano de 70 a.C., em Pompéia, já existia um enorme anfiteatro destinado a exibições de habilidades que posteriormente seriam caracterizadas como circenses. Por outro lado, na China, já por volta de 200 a.C. as artes acrobáticas se encontravam em desenvolvimento. Números até hoje tradicionais, como o equilíbrio sobre corda bamba, magia, engolir espadas e fogo, já eram conhecidos e praticados, naquela época, pelos chineses (Ruiz, 1987, pp. 14-16).

O circo tal como existe em nossa concepção nasceu há pouco tempo. A criação do circo moderno se deu em 1768, por Philip Astley, em Londres. Astley, um ex-sargento auxiliar da cavalaria, hábil treinador de cavalos, foi o primeiro a descobrir que, se galopasse em círculos, de pé sobre o dorso nu do cavalo, teria o equilíbrio facilitado pela força centrífuga. Estava inventado, então, o *picadeiro*. Durante 150 anos, os cavalos dominaram os espetáculos circenses, mas pouco a pouco outros artistas se incorporaram à trupe (Ruiz, 1987, p. 17).

Já na época de Philip Astley, exímios cavaleiros realizavam o célebre número do "recruta da cavalaria", em que simulavam camponeses simplórios e astutos que, com suas extravagâncias, divertiam as platéias. Naquela época também surgiu na Inglaterra a dupla *branco-augusto*: no trabalho de dois grandes cavaleiros do século XVIII (Saunders e Fortinelli), que exploravam os números de "grotesco a cavalo" (Ruiz, 1987, p. 18).

É interessante notar que existe maior riqueza na comicidade quando os dois tipos atuam em dupla, pois um serve de contraponto ao outro. Eles são encontrados tanto nos espetáculos circenses da Inglaterra como nos dois *zanni* da *commedia dell'arte*.

O *clown* também desempenha função semelhante à dos bufões e bobos medievais, quando brinca com as instituições e valores oficiais. Ele, pelos nomes que ostenta, pelas roupas que veste, pela maquiagem (deformação do rosto), pelos gestos, falas e traços que o caracterizam, sugere a falta de compromisso com qualquer estilo de vida, ideal ou institucional. É um ser ingênuo e ridículo; entretanto, seu descomprometimento e aparente ingenuidade lhe dão o poder de zombar de tudo e de todos impunemente. O princípio desmistificador do riso, presente na cultura popular medieval renascentista, apareceu no cômico circense, fundamentado, basicamente, na figura do palhaço.

Em suas andanças através do tempo, o *clown* ocupou diversos espaços: a rua, a praça, a feira, o picadeiro, o palco. Com o advento do cinema, no início do século XX, ele encontrou um novo lugar para continuar revelando à humanidade seu lado ridículo e patético.

O primeiro *clown* do cinema foi o francês Gabrielle Leuvielle, que tem por pseudônimo *Max Linder*. Ele dirigia e atuava em seus filmes. Exatamente como os *clowns*, Max Linder utilizava tudo o que sabia fazer (dançar, saltar, montar a cavalo etc.). Sua motivação era o desejo de fazer um número circense, exemplo que será seguido por todos os seus sucessores até Jerry Lewis. Os argumentos que tinha por tema eram sempre, como nas entradas de *clowns*, extremamente simples. Eram as sucessões de *gags* que mantinham o interesse; o roteiro não passava de um pretexto para a criação de situações cômicas, assim como na *commedia dell'arte*. Max Linder buscou sua inspiração no teatro de *vaudeville* (teatro cômico musical, apresentado em bares e cabarés). E, sobretudo, no circo (Etaix, 1982, p. 159).

Os *clowns* do cinema retomaram diversas *gags* já usadas anteriormente por outros colegas de cinema ou por *clowns* de circo. Chaplin, em *Em busca do ouro,* na "dança dos pequenos pães" se inspirou nos fantoches de barracas de feiras. "Nada mais natural, pois este costume vem justamente do circo, onde, ao redor das mesmas receitas, brilham os cozinheiros de diferentes gostos" (Etaix, 1982, p. 161).

Com freqüência, os cômicos do cinema transportavam diretamente para seu veículo um trabalho próprio do circo. Todos esses cômicos se formaram nas escola do circo e no *music-hall.* Cada um deles era acrobata, dançarino, malabarista, cuspidor de fogo, mímico. E é bastante normal que eles retenham de suas origens tudo o que pode enriquecer esta nova arte: o cinema.

Como nos *clowns* do circo europeu, eles criaram para o cinema tipos originais e únicos — diferentemente do comediante, que deve poder encarnar personagens os mais diversos. *Carlitos* é o *clown* de Chaplin, pessoal e único, não importando se desempenha o papel de *O grande ditador,* do vagabundo de *O garoto* ou do operário em *Tempos modernos.*

Do ponto de vista da técnica do *clown* utilizada, alguns desses tipos do cinema chegaram a um grande nível de requinte. Dentre eles, destacaria Charles Chaplin, a dupla Hardy e Laurel (o Gordo e o Magro), Buster Keaton, Harold Lloyd, Jacques Tati, Jerry Lewis, Mazzaropi, Oscarito, Grande Otelo e outros.

O *clown* é a exposição do ridículo e das fraquezas de cada um. Logo, ele é um tipo pessoal e único. Uma pessoa pode ter tendências para o *clown branco* ou o *clown augusto,* dependendo de sua personalidade. O *clown* não representa, *ele é* — o que faz lembrar os bobos e os bufões da Idade Média. Não se trata de um *personagem,* ou seja, uma entidade externa a nós, mas da ampliação e dilatação dos aspectos ingênuos, puros e humanos (como nos *clods*), portanto "estúpidos", do nosso próprio ser. François Fratellini, membro de tradicional família de *clowns* europeus, dizia: "No teatro os comediantes fazem de conta. Nós, os *clowns,* fazemos as coisas de verdade" (Etaix, 1982, p. 162).

O trabalho de criação de um *clown* é extremamente doloroso, pois confronta o artista consigo mesmo, colocando à mostra os recantos escondidos de sua pessoa; vem daí seu caráter profundamente humano.

A iniciação do clown

A origem do uso de máscaras pelo homem é ligada a cultos sagrados e rituais religiosos. Não é senão mais tarde, com a introdução de elementos sociais e satíricos, que ela sai do contexto sagrado para o profano. Ainda hoje, em Bali, na Tailândia e na Índia, a utilização de máscaras, mesmo no contexto de seus espetáculos de teatro-dança, mantém um forte vínculo religioso. O uso de máscaras, nesse caso, requer um processo iniciático. Assim como nos processos iniciáticos encontrados em povos indígenas, como por exemplo os ritos de passagem da adolescência para a vida adulta (em que o jovem se submete a uma série de provas penosas, difíceis e dolorosas), ou o de adesão a sociedades secretas como a maçonaria, o *clown,* por também ter uma máscara (o nariz e a maquiagem), passa por algo similar. Ser um *clown* significa ter vivenciado um processo particular, também difícil e doloroso, que lhe imprime uma identidade e o faz sentir-se como membro de uma mesma *família*. Um *clown*, quando olha nos olhos de outro, encontra algo que também lhe pertence, que os une, que constitui uma cultura comum entre eles e que somente outro *clown* sabe o que é. Nesse sentido, podemos falar de uma *família de clowns*, como a *banda* de bufões que veremos em seguida, na qual existem os primos, os irmãos (iniciados juntos), os tios, os avós e outros.

O processo que hoje se chama *iniciação do clown* nada mais é do que a condensação no tempo de uma série de experiências pelas quais o ator clownesco passa e que o ajudam a encontrar ou confirmar seu *clown*. A *iniciação* é uma vivência "condensada", que provoca o desencadeamento de um processo mais longo de criação do *clown*. Devo esclarecer que nem sempre esse processo iniciático resulta na criação do *clown*. O sucesso da empreitada dependerá sobretudo do ator e da relação que ele estabelece com Monsieur Loyal, o dono do circo. Nas famílias tradicionais circenses, no cotidiano do picadeiro, os *clowns* iam se expondo ao ridículo a partir de suas ingenuidades, a cada apresentação. A *iniciação do clown* reproduz condensadamente esta situação constrangedora. Descobrir o próprio *clown* significa confrontar-se com o próprio ridículo, tendo por base a ingenuidade.

Waldemar Seyssel, o *Arrelia*, membro de uma tradicional família circense francesa, cujos pai, tio e avô foram renomados *clowns*, narra em seu livro, *Arrelia e o circo*, como foram o seu batismo e a sua iniciação. É importante notar que, embora tenham ocorrido de forma natural, ambos significaram uma exposição ao ridículo de Waldemar:

> Quando o trem partiu da cidade, meu tio veio até o vagão onde eu estava com a rapaziada do circo, zangado, disse:
> — Vamos ver qual é a encrenca que você vai arranjar na próxima cidade, "seu" arreliento! Vê se pára com essas arrelias, ouviu?
> Daí para diante fiquei sendo o "Arrelia" da turma! Quanto mais furioso ficava quando me chamavam de Arrelia, mais o apelido pegava. Até minha mãe, quando ficava zangada comigo, exclamava:
> — Você é mesmo um "arrelia"!
> E eu não me conformava! Mal sabia que, mais tarde, esse seria um apelido de sorte.
> Na ocasião em que o apelido de "Arrelia" ficou sendo minha marca profissional, nosso circo já era de propriedade de meu pai e de um dos seus irmãos, Vicente Seyssel. Tio Vicente já fora "companheiro de dupla" de palhaços muito conhecidos, como o falecido Alcebíades Albano Pereira, um dos "clowns" mais famosos do Brasil. Era um bom músico e tocava pistão como poucos o faziam naquela época.
> Isto aconteceu tempos depois daquela briga que me valeu o apelido. Numa das minhas vindas da escola para o circo, para passar as férias, encontrei meu pai cansado e meio adoentado. Ele estava procurando um substituto para ocupar seu lugar, isto é, para ocupar o lugar do palhaço Pingapulha. Tinha colocado à prova todos os meus irmãos mais velhos, mas, por mais que eles se esforçassem, nenhum lhe agradara e nem agradara ao público. Cheguei... e foi a minha vez de ser posto à prova. Pintaram meu rosto, deram-me uma roupa grandalhona, umas calças muito largas e uns sapatos enormes. Eu não queria entrar, pois

ninguém ensaiara nada comigo! Todavia, essa falta de ensaio também fazia parte da prova e do papel que eu ia representar; ia ser o improvisador da noite, o chamado "Tony da Soirée".

Numa algazarra danada, jogaram-me para dentro do picadeiro. Não sei se caí de mau jeito ou em cima de uma pedrinha... ou sei lá o quê! O que sei é que doeu! Levantei-me capengando e devo ter feito isso de forma muito engraçada pois o público riu pra valer — talvez da minha roupa, talvez de minha expressão de dolorida atrapalhação, que sem dúvida devia parecer muito "autêntica".

Sem saber o que fazer, aproximei-me de um dos meus irmãos, que ajudava a armar um aparelho para a próxima representação; baixinho, perguntei:

– O que é que eu faço agora?!

Meu irmão sugeriu:

– Vá lá e derruba o Benedito.

Benedito era um pretinho "amarra-cachorro", que, justo nesse momento, estava enrolando um tapete, distraído e bem a jeito para colaborar no meu "improviso". Foi o que fiz! Corri e empurrei o coitado, que caiu e se embolou com o tapete. Logo, porém, levantou-se e, querendo cooperar comigo, deu-me um empurrão... mas com tal força que eu — que não esperava — fui parar em cima de uma família que estava sentada na fila de cadeiras situada bem em frente ao picadeiro. Derrubei a família inteira! Foi um bolo danado e o público a rir cada vez mais.

Levantei-me e pedi perdão ao chefe da família. Chamando-me de palhaço bobo, ele me empurrou; fui para trás, tropecei, bati as costas nas tábuas que rodeavam o picadeiro e levei um tombo. O machucado anterior voltou a doer. Voltei a mancar... e o povo rindo...

Com muita raiva do pretinho "amarra-cachorro", resolvi dar-lhe um daqueles tapas que nós, de circo, chamamos de "claque"; o que dá a bofetada leva a mão no rosto do outro e este — fingindo receber o tapa — recua a cabeça para trás e dá uma palmada embaixo, com as próprias mãos. O efeito é o de uma verdadeira bofetada.

Dei o tal "claque" no pretinho. Ele, porém, não era versado nas artes circenses e não sabia que tinha que bater com as duas mãos, a fim de produzir o ruído de uma bofetada. Como ele não respondesse naquela primeira vez, eu, que já estava de mal-humor, dei-lhe uma segunda tapona... mas pra valer! O pretinho, com a força do golpe, caiu e olhou vesgo para mim. Recompôs-se do tombo e do tapa, levantou-se, pegou um pedaço de pau que estava ali por perto... e veio com uma tal cara de ódio para cima de mim, que não tive outro meio, senão sair correndo... e o pretinho atrás de mim... e o povo rindo! Meus irmãos também riam, pensando que aquilo era graça. Eu, porém, sabia que o caso não tinha graça nenhuma e que, se o pretinho me pegasse, iria levar a maior surra da paróquia! Corria por cima das bancadas do circo, pelo meio do povo e o danado do pretinho atrás de mim, dizendo palavrões! O povo quase rebentava de tanto rir. Felizmente, numa das correrias, pude chegar até perto de meu irmão mais velho. Assustado e sem fôlego, implorei:

— Segura o preto que ele me mata!

Foi aí que meus irmãos viram que não era graça, não! O pretinho foi agarrado e levado para dentro, a muito custo, arfando de tanto exercício. O público ria e aplaudia a minha cena,

> que fora... improvisada. Daí para diante fiquei sendo o palhaço Arrelia — isto depois de tudo ter sido serenado com o pretinho, que aprendeu a levar bofetadas. Para novas apresentações daquela cena ao público, uma família de comparsas, do próprio circo, era posta nas cadeiras da frente. O número ficou sendo uma das atrações da noite de estréia, nas localidades por nós visitadas (Seyssel, 1977, pp. 23-25).

Uma *iniciação* é um momento delicado no qual o indivíduo é exposto ao ridículo. A *iniciação do clown* tenta criar esta situação particular que faz parte do cotidiano do circo. Um ator não circense deve atravessar esse processo por outros meios. Por ser um processo profundo vivido de maneira condensada, procuro sempre realizá-lo em situação de retiro. Em geral, alugamos uma fazenda ou um local no qual podemos ficar isolados em um ambiente agradável. Ali, durante dez dias, vivenciamos momentos hilariantemente cômicos e fortemente humanos.

Num *retiro para o estudo do clown e do sentido cômico*, como costumo chamar, tudo é feito buscando conciliar técnica e criatividade, sofrimento e riso, rigor e humanidade. Durante o retiro, vivenciam-se momentos muito particulares, como a *troca da pele do clown*, o *picadeiro*, a *jornada clown*... A *jornada clown*, para que se tenha uma idéia, é um dia inteiro vivido com o nariz vermelho. Isso significa ao longo de todos os trabalhos e afazeres: desde o treinamento até o almoço e a hora do lazer na piscina... É inimaginável o que pode acontecer num almoço com 20 *clowns* juntos!...

Não me aterei, aqui, a uma descrição pormenorizada do retiro. Embora interessante, ela seria exaustiva. Abordarei duas questões principais: o exercício do *picadeiro* e a relação do treinamento no contexto da criação do *clown*.

O treinamento para o clown

O treinamento para o *clown*, como já disse, é um treinamento avançado, ou seja, contém elementos específicos que o aproximam da representação. Trabalhamos desde o treinamento energético e o técnico até os exercícios específicos para *clown*. Também trabalhamos o treinamento com objetos e o *bufão*.

Na parte do treino que trabalha o ator, começamos normalmente pelo *energético*, tal qual descrito anteriormente. Depois entramos no trabalho técnico: enraizamento, gravidade, saltos, quedas, elementos plásticos, articulações, impulsos, tensão-leveza, *koshi*, pantera, dança dos ventos, lançamentos. Esta etapa inicial trabalha elementos básicos da arte de ator, preparando-o para o posterior aprofundamento na questão específica do *clown*.

O treinamento com objetos é importante no contexto desse estudo, pois visa principalmente desenvolver uma relação passiva do ator com o objeto. O ator deve evitar atuar demasiadamente sobre o objeto, para, ao contrário, deixar-se conduzir pela dinâmica que o objeto propõe. Ele precisa "ouvir" o objeto, ou seja, perceber o que este, com seu peso, comprimento, forma, consistência, textura, imprime nas ações do ator. Este treinamento é importante, pois exercita este estado passivo-ativo, no qual o ator se deixa *penetrar*, *afetar* pelos dados e informações vindos do exterior (no caso, o objeto). No trabalho do *clown*, algo similar deve ocorrer entre ele e seu parceiro de dupla e entre ele e os espectadores.

No contexto do treinamento para o *clown*, desenvolvemos os seguintes exercícios. Antes de enumerá-los, devo esclarecer que muitos deles são exercícios clássicos de *clown*, todos porém recriados e adaptados à nossa metodologia, por mim e pelo ator Ricardo Puccetti, ao longo de assessorias técnicas sobre o trabalho do *clown* a alunos de diversas partes do Brasil.

1) *Ações físicas:*

a) maneiras de andar (rápido, lento, grande, pequeno);

b) possibilidades diferentes de pisar (calcanhar, ponta do pé, lado externo, lado interno, nível alto, nível baixo) variar ritmo (rápido e lento) e; amplitude (grande e pequena);

c) correr;

d) saltar;

e) girar;

f) mudar de direção (olha primeiro e depois vai; corpo vira primeiro e depois a cabeça);

g) *stops;*

h) modos de olhar;

i) sentar.

* Passar do andar diferente para o normal automaticamente.

* Enquanto toca a música, o *clown* dança (um baile); quando a música pára, o *clown* faz uma seqüência de ações físicas (misturando os elementos trabalhados).

2) *Estímulos:*

a) escatológicos: vontade de peidar, cagar, mijar, fome, limpar o nariz etc;

b) emotivos: ódio, amor, prazer, dor, tristeza, alegria, medo, choro, timidez etc;

c) imagéticos: andar no deserto, na floresta, passeio no zoológico, casa mal-assombrada etc.

3) *Técnico/emotivo:*

a) expressar sentimentos com diferentes partes do corpo (cabeça, peito, quadril etc.);

b) passar de uma emoção à outra sem psicologismos, automaticamente;

c) encontrar a "fotografia" de cada sentimento (as ações físicas essenciais que expressam cada sentimento. Passar de uma para outra automaticamente).

4) *Entradas no picadeiro:*

a) entra, dá a volta e sai;

b) entra para mostrar as diferentes formas de: andar, pisar, girar, saltar, sentar, correr, olhar, *stops* etc;

c) entrada com estados de espírito (alegre, triste, medo, disfarçando, escondendo, vontade de mijar, chorando etc.). Eeste exercício pode ser feito só ou em dupla (com os parceiros tendo sentimentos opostos ou não, por exemplo: um triste e o outro alegre, um bravo e o outro com vontade de peidar);

d) entra, faz algo e sai (só ou em dupla);

e) entra, relaciona-se com determinado objeto e sai.

5) *Situações:*

a) baile;

b) desfile de modas;

c) jogo de futebol;

d) almoço *clown;*

e) serenata;

f) outros.

6) *Dupla:*

a) ação e reação (um de cada vez) — dupla fixa;

b) tocar no corpo do colega e ambos reagem;

c) anda, olha para companheiro, apaixona-se e vai para ele (o sentimento pode ir mudando) — pode ser feito por todos ao mesmo tempo, escolhendo o parceiro ao acaso e depois entre a dupla fixa;

d) uma cadeira para dois *clowns;*

e) entrar no picadeiro em dupla, com sentimentos contrastantes;

f) entra, faz algo e sai;

g) triangulação (ação e reação);

h) "bola de energia" em dupla.

7) *Energéticos:*

a) energético de *clown* (livre e com sentimento);

b) dança Pessoal de *clown;*

c) dança com música (estímulo), maneiras de dançar e mover o corpo, ritmo pessoal;
d) "bola de energia":
- caminhar pelo corpo;
- enviar para o espaço;
- enviar para o colega (ao acaso ou em dupla);
- receber de volta;
- enviar e receber com diferentes partes do corpo.

8) *Instrumentos musicais/voz:*
a) improvisar com a voz;
b) descobrir sons para cada sentimento;
c) descobrir música que cante o ritmo pessoal;
d) imitar instrumentos;
e) tocar instrumentos;
f) descobrir relação corpo–instrumento — corporeidade do som produzido;
g) fazer o instrumento "falar" — só, em dupla e em grupo maior de duplas;
h) um toca, o outro "dança" o som;
i) um dança, o outro "toca" a dança.

9) *Gags* (criação de *gags* em duplas).

10) *Saídas de rua* (solitário, em dupla ou grupos maiores):

a) explorar o espaço físico e o objetos de rua;
b) relação com as pessoas — determinar situações: fazer compras na feira, passear na praça, andar de ônibus etc.;
c) dar objetivos diferentes para cada *clown* (de acordo com ou contrariando sua personalidade).

11) *Trabalho com objetos* (só ou em dupla).

O bufão, ancestral do clown

Uma outra maneira de entendermos a dupla de *clowns* é por meio do *bufão*. O bufão é um ser marginal e marginalizado. Tradicionalmente ele tem deformações físicas como corcundas, um braço a menos, enormes barrigas, órgãos genitais exacerbados. São gigantes ou anões, três olhos, sete dedos. Essas deformações são como a somatização das deformações humanas interiores, das dores da humanidade, como na relação de Dorian

Gray com seu quadro. O bufão é o grotesco. Manifesta exageradamente os sentimentos humanos. É malicioso e ingênuo, puro e cruel, romântico e libidinoso. Suas deformações físicas e seu modo de ser são como a manifestação física do tumor, da *lepra* das relações sociais e da pequenez humana. Seu comportamento é quase agressivo, propositadamente chocante. Ele não tem vergonha e, assim, desde suas necessidades fisiológicas básicas até o sexo, ele os faz em público de maneira descompromissada e provocadora.

Por ser marginal e marginalizado, ele vive em grupo, ou seja, em companhia de outros bufões. A *banda de bufões* funciona como um coro grego, como se cada bufão fosse parte de um único organismo. Ela cria uma cultura e uma identidade próprias, com regras estritas, linguagem específica e papéis bem definidos dentro da *banda*. Existem em toda banda um líder, seu braço direito (o *puxa-saco* do chefe) e um idiota. Existe, também, a figura da pessoa externa à *banda*, uma pessoa "normal", que atua como a autoridade máxima a ser questionada e respeitada, a qual o bufão trata com irreverência e medo.

A relação de cada indivíduo com sua *banda* é muito forte. O bufão tem força na *banda*. Solitário, ele é frágil e facilmente exposto às humilhações da sociedade. Quando um membro da *banda* é acariciado ou agredido, toda a banda reage, sente, como se fosse com ela.

O *clown* é um herdeiro do bufão. Ele também é um marginal, pois de certa forma possui uma visão de mundo diferenciada. Sua lógica e maneira de pensar e agir são muito particulares. Ele é um bufão sofisticado. Todas as características e comportamentos do bufão aparecem no *clown*, mas de maneira sutil. O bufão é como se fosse uma pedra preciosa em estado bruto. O *clown* é uma pedra lapidada. O *clown* também tem deformações físicas, mas sutis: o nariz, a maquiagem e o figurino. É importante notar que esses três elementos não têm função estética, mas lembram a herança grotesca do bufão. No *clown*, a *banda* encontra-se sintetizada em dois ou três *clowns:* a tradicional *dupla de clowns* (o branco e o augusto), ou a trinca branco–*contre-pitre*–augusto, que nada mais é do que o chefe, o *puxa-saco* e o idiota, ou ainda o branco, o augusto e o anão.

Elizabeth Pereira Lopes, em sua tese de doutoramento A máscara e a formação do ator, cita uma passagem de Fellini na qual ele fala sobre o *contre-pitre*: "Segundo Fellini, 'Os Fratellini foram os que introduziram também o terceiro personagem, o *contre-pitre*, parecido com o *augusto*, mas que se aliava ao patrão. Era o vigarista de rua, o espião, o alcagüete de polícia, o liberado a se mover nas duas zonas, a meio caminho da autoridade e do delito' (Fellini, 1974, p. 107)"(Lopes, 1990, p. 284)

A autoridade máxima, no circo, é representada pelo *Monsieur Loyal*, o "dono do circo", que equivale, para a banda de bufões, à sociedade, ou seja, o elemento externo que traz constrangimento para ambos os tipos.

Esta relação de "parentesco" entre o bufão e o *clown* deve ser mantida no aprendizado prático. Encontrar o próprio bufão, as deformações físicas e comportamentais capazes de revelar o "avesso" do ator, é importante no processo de busca do próprio *clown*. Como no bufão tudo é muito "sem-vergonhamente" *mostrado* e praticamente tudo pode ser feito, por meio dele o ator entra em contato, de maneira extrovertida e jocosa, com aspectos primários de seu ridículo.

O *clown* é um ser que tem suas reações afetivas e emotivas todas corporificadas em partes precisas de seu corpo, ou seja, sua afetividade transborda pelo corpo, suas reações são todas físicas e localizadas. Essa característica é uma das heranças do bufão, que, devido às suas deformidades, é sensível física e corporeamente. O *clown*, como o bufão, não tem uma lógica psicológica estruturada e preestabelecida. Ele não é personagem. Ele *é* simplesmente. A lógica do *clown* é físico-corpórea: ele pensa com o corpo.

Realizamos diversos exercícios de bufão visando fornecer, ao ator, a vivência da realidade bufonesca: a vida em *banda*, sua hierarquia interna, as regras de convivência entre os membros de uma *banda*, o comportamento físico e vocal de cada bufão (sua corporeidade), a relação entre *bandas* diferentes e, sobretudo, a relação do chefe e do idiota.

O picadeiro

Existem diversos exercícios que confrontam o ator com sua ingenuidade e seu ridículo. Basicamente todos eles buscam colocar o ator em situação de desconforto na qual se opera um arriamento de suas defesas naturais. Nessa situação surge uma série de pequenos gestos que "escapam" ao seu controle. Em francês, esses gestos são chamados de *gestes en fuite*, gestos-em-fuga. Eles são preciosos na composição do *clown*, pois são como "sementes", algo muito pequeno, mas que contém um embrião do futuro *clown*. O principal, dentre esses exercícios, é o que chamamos de *"exercício do picadeiro"*.

Neste tipo de exercício, o *dono do circo*, Monsieur Loyal, tem uma única vaga a oferecer para trabalhos em seu circo. Existe uma enorme fila de interessados, e Monsieur Loyal seleciona os candidatos. Um a um, os *clowns* vão se apresentando ante Monsieur Loyal, mostrando suas qualidades e aptidões para fazer a platéia e o próprio Monsieur rirem. Existem, para esse exercício, algumas poucas regras importantes: a vida do *clown* depende deste emprego; ele não quer ir embora enquanto não conseguir a vaga; se mandado embora, ele, que não pode desobedecer, vai sem ir, sai ficando; a palavra e o desejo de Monsieur Loyal são *leis* inquestionáveis que devem ser cumpridas a qualquer custo, agradem ou não ao *clown*; o que Monsieur Loyal diz é tomado como verdade absoluta. Se ele diz que algo é bonito ou feio é porque aquilo é de fato bonito ou feio e produz no *clown* uma alegria ou tristeza profundas. Uma outra regra para o *clown* é que ele entende as coisas em um nível primário e ingênuo, ao *pé da letra*. Ele não é propriamente um idiota, mas um profundo ingênuo, e sua estupidez vem dessa ingenuidade. É por isso que ele é extremamente sensível e humano. As coisas o penetram e o atingem afetando sua pessoa.

Monsieur Loyal, nesse exercício, leva o *clown* a se sentir o mais idiota e inútil ser do mundo, ou o mais belo e bem-dotado *clown* do circo. A relação que se estabelece entre Monsieur Loyal e os *clowns* torna-se muito real, como se aquilo tudo realmente fosse verdade. Aliás, é verdade *para o clown*; talvez não o seja para o ator. Nesse sentido, o *clown* é como uma criança que, quando brinca, acredita integralmente em sua brincadeira: a criança não *faz de conta* que é o Super-Homem, ela *é* o Super-Homem *durante a brincadeira*. Depois da brincadeira, ela sabe que aquilo tudo foi um jogo. Todo o processo iniciático do *clown* está embasado nesta relação primitiva do *acreditar* e do *querer*.

É impossível descrever o exercício do picadeiro. Entrar em contato com a ingenuidade estúpida de cada um é um processo tão particular e privado que não só é indescritível (por não haver dois casos similares) como seria um desrespeito aos atores de minha parte. É interessante destacar como todas as pessoas ficam tensas e acabam apelando para fórmulas já prontas, pré-fabricadas (piadas, estórias, personagens, gestual estereotipado). Tudo isso é descartado. O exercício propõe justamente este confronto entre o que é estereótipo (as máscaras que escondem nossa pessoa) e a essência de nosso ser, nossas fraquezas, nossa pureza, nosso ridículo tão bem camuflado. A máscara do *clown*, o nariz, é a menor do mundo, a que menos esconde e mais revela.

O processo de descoberta do *clown* pessoal provoca a quebra de couraças que usamos na vida cotidiana. Cabe a Monsieur Loyal, cumprindo um papel quase que de um psicólogo, ir derrubando pouco a pouco todas essas estruturas defensivas. Mais do que formas estereotipadas, o que causa o riso são as manifestações autênticas advindas da sensação de desconforto e insegurança do *clown* diante do público. O *clown* toma consciência de sua estupidez logo após ter sido estúpido; por isso ele é triste. As risadas do público fazem com que ele se aprofunde na própria dor. Se o *clown* rir, o público não ri. Para o público rir, o *clown* chora. Engibarov, *clown* russo, diz: "O clown faz tudo, sempre, seriamente. Por certo, isto não significa que não queira ser cômico. Ao contrário, sua meta é fazer rir. Mas o verdadeiro cômico consegue isso sem tentar fazer rir a qualquer preço" (Engibarov, 1988, p. 17).

Teotônio e Carolino

Ricardo Puccetti e Carlos Simioni foram iniciados nesses *retiros*. Assim nasceram, respectivamente, Teotônio e Carolino. Um augusto e o outro branco.

A importância deste trabalho para os atores foi descobrir e explorar uma nova dinâmica na relação *técnica–fluxo de vida*. A premissa humana para o *clown*, que significa todo esse processo de arriamento de defesas e contato com elementos sensíveis e interiores do ator, nada mais é do que um outro caminho na busca de se dinamizar energias potenciais. Por outro lado, uma vez que o *clown* exista, tenha nascido, ele tem uma série de ações que são tão codificadas quanto na dança pessoal. Como na *dança*, o *clown* em seu fazer improvisa a seqüência, mas não os códigos. Trata-se de uma improvisação com códigos como, ao que parece, acontecia na *commedia dell'arte*.

Aqui também, como em todos os nossos trabalhos, o que é memorizado é sobretudo a *corporeidade* e não apenas a *fisicidade* das ações. O *clown* pode fazer uma mesma ação com *fisicidades* diferentes, ou seja, a *ação* é a mesma, mas o seu aspecto físico, não.

A criação do *clown*, ao longo dos diversos exercícios, significa entrar em contato com esses aspectos humanos e sensíveis do ator e sua decorrente *corporificação*. Ou seja, o *clown* é construído com o que haverá de corpóreo, com as ações físicas que surgirem nesse processo iniciático, ou, mais precisamente, com as *corporeidades* que alimentam as ações físicas. O *clown* surge à medida que vai encontrando, ampliando e codificando suas ações físicas. Ele também constrói um *léxico* próprio, que é o modo como seu corpo fala.

Evidentemente, não é neste período limitado da *iniciação* que o *clown* vai encontrar e construir todo o seu *léxico*. A *iniciação* dá o impulso inicial, desencadeia um processo, abre os caminhos. Depois, com o tempo e a somatória de suas experiências no palco, nas *saídas de clown*,[1] é que ele vai descobrindo, confirmando, aprimorando esse *léxico*.

Um avanço importante, no amadurecimento de um *clown*, é quando o ator encontra o *modo de pensar* de seu *clown*. É o *modo de ser e pensar* do *clown* que determina todas as suas ações e reações, sua dinâmica, seu ritmo. Não se trata de um *pensar* puramente racional, mas de um pensar corpóreo, muscular, físico. É o corpo que age e reage segundo a lógica do *clown*. É um pensar também afetivo e emotivo. Mas, sobretudo, o aspecto corpóreo desta afetividade e emocionalidade. Em um certo sentido, é o *atletismo afetivo* de Artaud.

A importância da criação de Teotônio e Carolino, no contexto de nossas pesquisas, era precisamente colocar o ator em contato com a mesma coisa de forma diferente. A *iniciação do clown* é um processo forte e denso que dinamiza uma série de energias potenciais do ator. Ao serem dinamizadas, elas se corporificam, adquirem uma corporeidade que resultará em fisicidades, ou seja, algo codificável. Uma vez codificadas as ações que melhor revelam este ridículo ingênuo do *clown*, podemos começar a construir as *gags*, pequenas seqüências cômicas.

Técnica de ator, técnica de clown

O processo de elaboração da dança pessoal e o do *clown* não são idênticos, mas similares, como se fossem *primos* um do outro. Ambos memorizam e codificam primeiramente a *corporeidade* das ações e depois as *fisicidades*. Para ambos, os códigos são precisos, porém não estratificados. Ambas as técnicas exigem uma relação profunda do ator consigo mesmo e a projeção para fora de si por meio das ações físicas resultantes dessa relação. No entanto, a dança pessoal estabelece uma relação com os espectadores que não envolve o *jogo*, ao passo que o *clown* sim. O *clown* se alimenta dos estímulos que vêm de seus espectadores, interagindo com eles, numa dinâmica de ação e reação. Essa interação com os espectadores e também com outros *clowns* significa uma possibilidade de alteração da seqüência das ações do *clown*. Por isto falamos em improvisação codificada, como nos *canovacci* da *commedia dell'arte*, ou seja, uma estrutura geral sobre a qual o *clown* improvisa com suas ações, que se alteram de acordo com a relação estabelecida com cada espectador ou com seus parceiros.

Nesse sentido, a técnica de *clown* é específica, pois trabalha as mesmas coisas, mas de uma maneira muito particular e para um fim muito preciso. Encontrar e fixar as *corporeidades* e o *modo de pensar* do *clown* é importante, pois essa técnica é quase inteiramente relacional. O *clown* está constantemente se relacionando com algo (um objeto, o espaço etc.) ou com alguém (seu parceiro, o público).

A importância de inserirmos o *clown* em nossos estudos é que, dentre as três metodologias que estamos explorando, ele é a que mais diretamente trabalha o *jogo*.

Valef Ormos

Dois anos depois de *iniciados* e de várias *saídas*, os *clowns* já existiam, e começamos, então, a preparar um espetáculo.

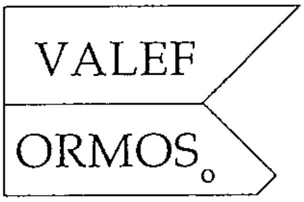
A proposta era simples: um espetáculo o mais clássico possível, ou seja, uma série de quadros em seqüência sem necessariamente uma ligação entre eles. Um encontro entre três idiotas em que praticamente nada consegue acontecer. Os três *clowns* significavam um branco (Carolino), um *contre-pitre* (Cafa) e um augusto (Teotônio).

As situações que os *clowns* vivenciam no espetáculo não são relevantes, mas a maneira *como* as vivenciam e também a relação que estabelecem entre si e com o público. As situações são muito simples: uma paquera, um restaurante, um encontro, um baile... Nada consegue acontecer direito. Eles não conseguem, por exemplo, começar o espetáculo.

A montagem de *Valef Ormos* foi a tentativa de criar situações banais. A força deveria estar nos *clowns*, em suas fragilidades, ingenuidades, enfim, em sua humanidade, revelada por meio de uma técnica apurada. Buscamos a expressão sutil dessa ingenuidade que *escoa* através de detalhes: um olhar, um dedo, um pé... As ações dos nossos *clowns* são, portanto, pequenas e delicadas na maior parte do tempo, o que provoca mais o sorriso do que a gargalhada dos espectadores.

Foi essa relação *dos clowns* que nos interessou trabalhar. Ela era um estudo da arte de ator. Não levei em conta aspectos dramatúrgicos do espetáculo, mas centrei atenção no trabalho de ator. A primeira cena que encontramos é hoje o final de *Valef Ormos*, um momento doce do segundo *picadeiro* de Teotônio. Depois foram surgindo os outros quadros que, juntos, deram *Valef Ormos*.

O título do espetáculo é retirado de uma situação genuinamente *clownesca*. Realizamos nossos *retiros de clown* numa fazenda chamada Vale Formoso. O caseiro da fazenda, um homem do campo (um *clod*), semi-analfabeto, tentou escrever numa placa de madeira o nome da fazenda. Escreveu "Vale" e, tendo sobrado espaço, começou a escrever a palavra "Formoso". Só coube o "F", e ele teve de continuar o restante em baixo. A placa acabou antes de ele concluir a palavra "Formoso", ficando o "o" final espremido no cantinho da placa, parecendo mais um ponto final:



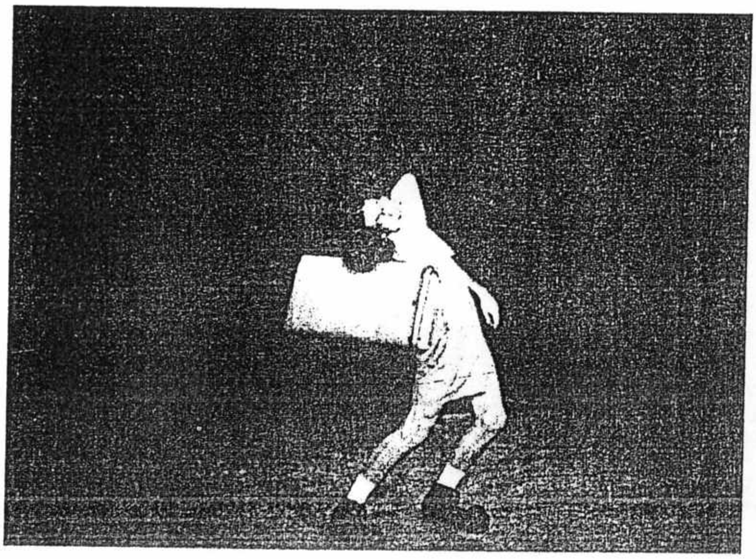
Trabalhar a técnica de *clown* significou um importante acréscimo em nossas pesquisas. O ator se *desnudava*, mas de outra forma. Ele codificava, mas um código ao mesmo tempo rigoroso e aberto a adequações. Ele se entregava a si mesmo e à relação com o público e com os parceiros. O *clown* introduziu a noção do *jogo*, da *brincadeira*, sem abandonar a técnica corpórea de representação, mas, ao contrário, precisando dela para poder conquistar a liberdade de *jogar*. O *clown* tampouco inventa as *palavras*, mas a seqüência delas. Suas *palavras* estão em seu corpo, em sua dinâmica de ritmo, em sua musculatura, bem determinadas, claras, conhecidas, mas a seqüência delas ele improvisa segundo as circunstâncias que vivencia. Mesmo num espetáculo, em que tais circunstâncias são predeterminadas, ele está livre para os estímulos que vêm dos espectadores; adapta, cria, *viaja* com seu público...

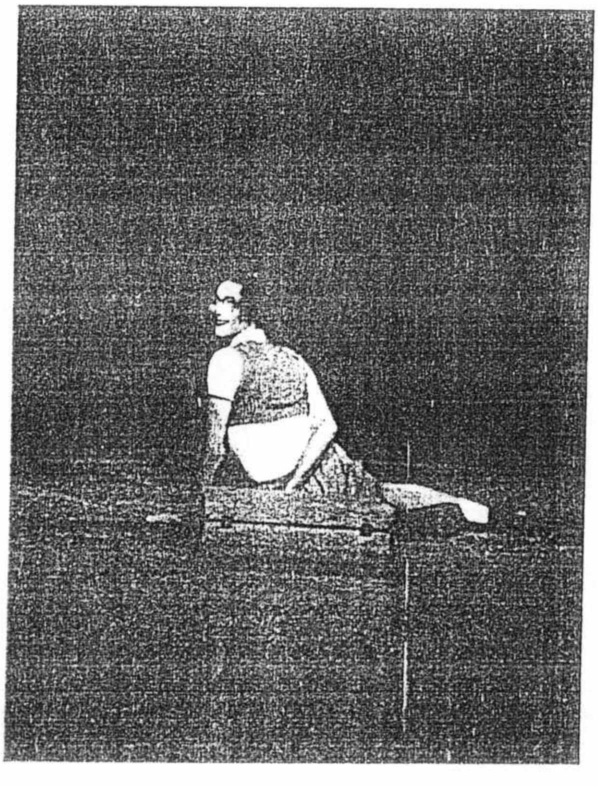
Cafa
Luís Otávio Burnier

Foto: Gil Grossi

Teotônio
Ricardo Puccetti

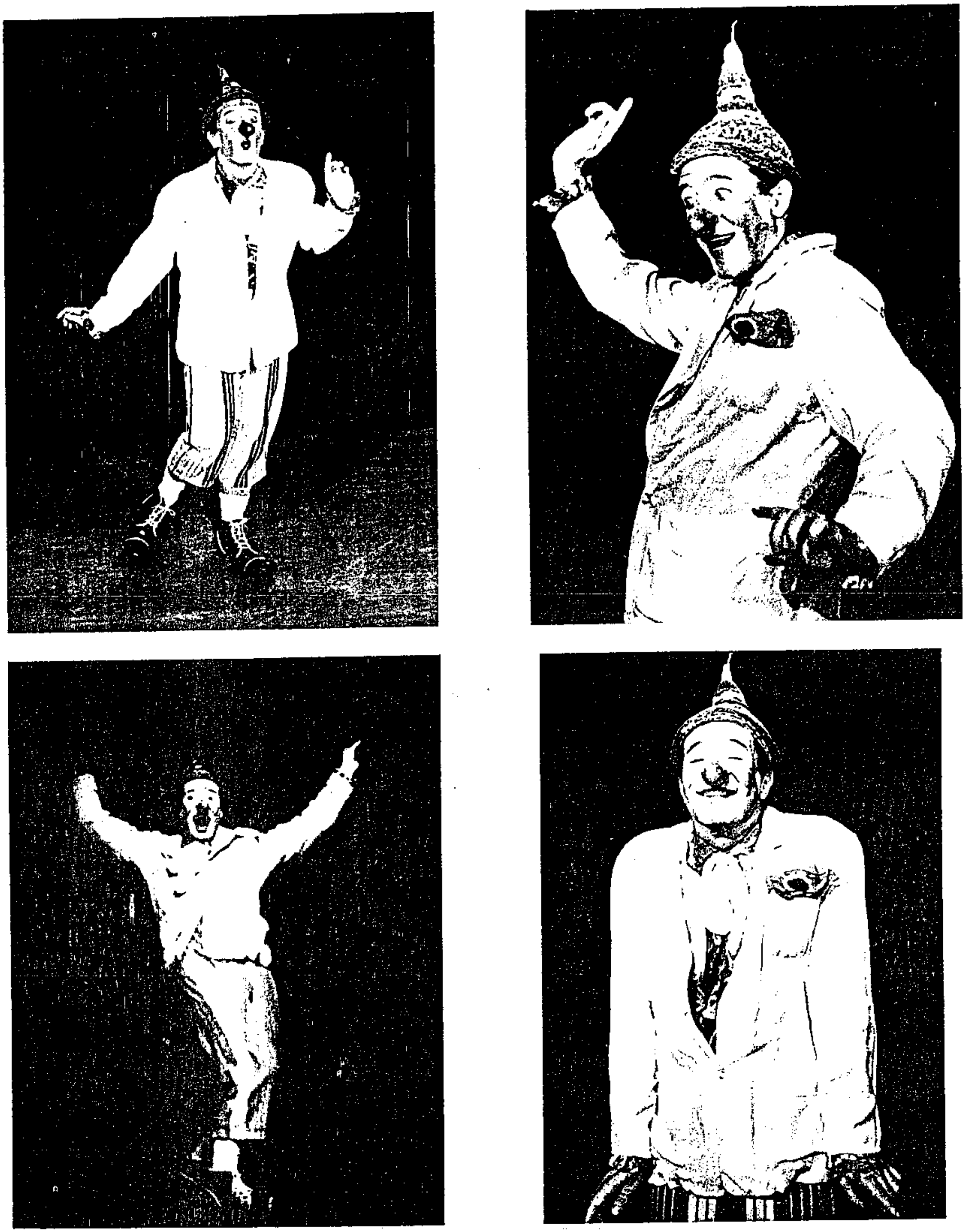
Fotos: Gil Grossi





Fotos: Gil Grossi

Carolino
Carlos Simioni



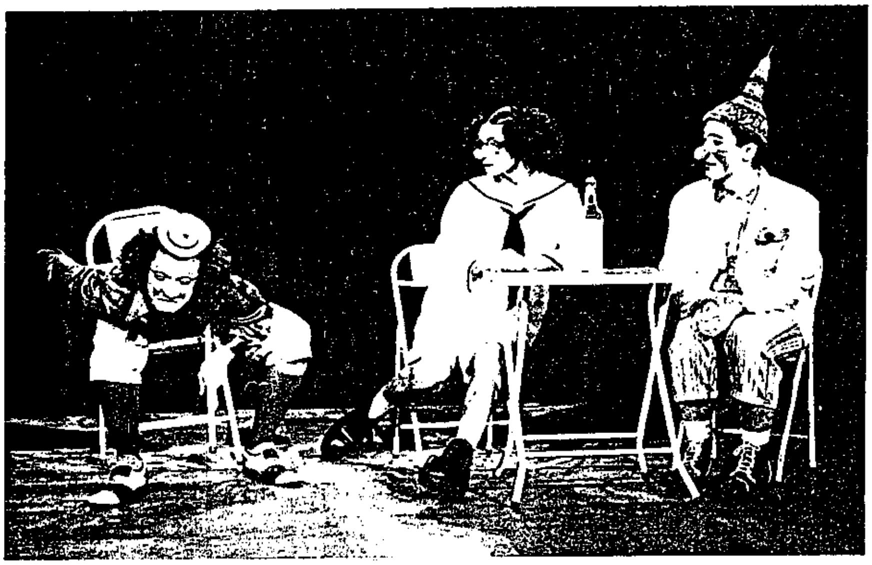
Fotos: Gil Grossi

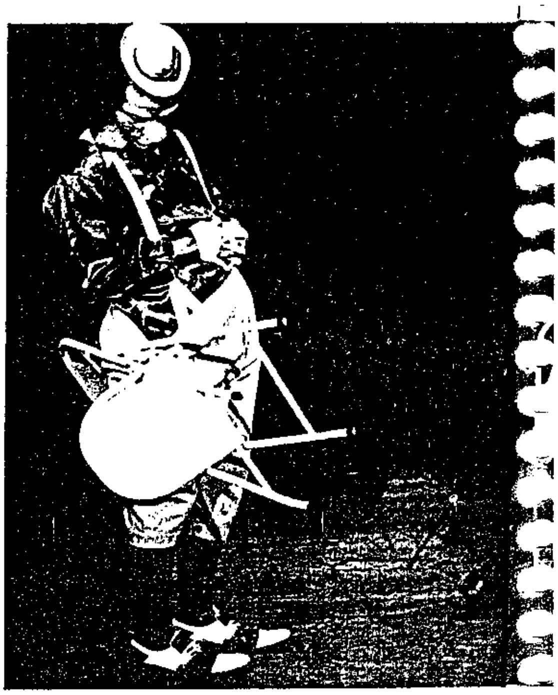
Valef Ormos

Criação: Ricardo Puccetti, Carlos Simioni (atores) e Luís Otávio Burnier (ator e diretor),
1991-1995

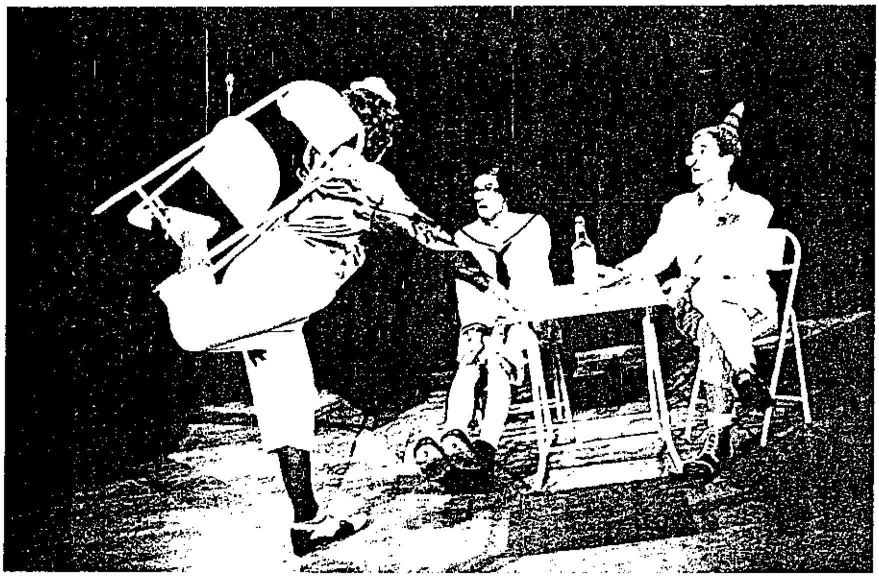
VALEF
ORMOS

Foto: Gil Grossi



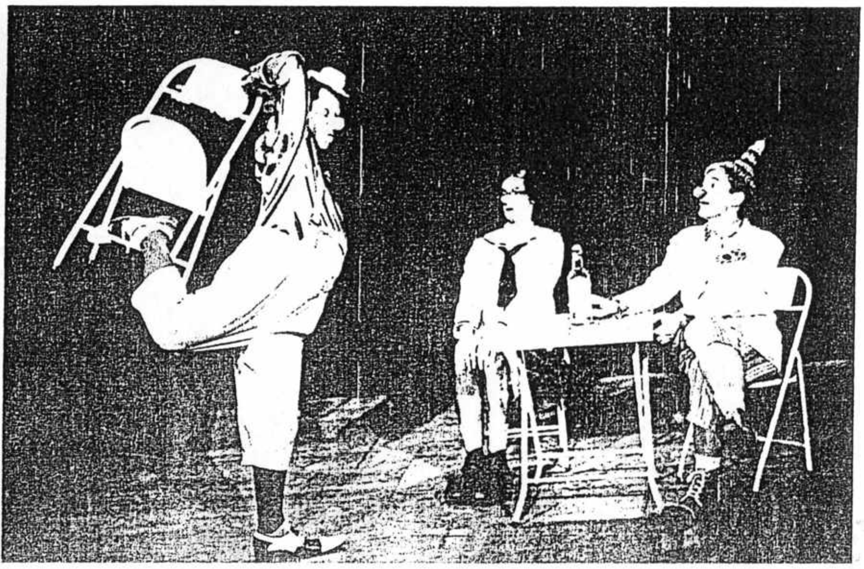


Seqüência do restaurante. Fotos: Gil Grossi

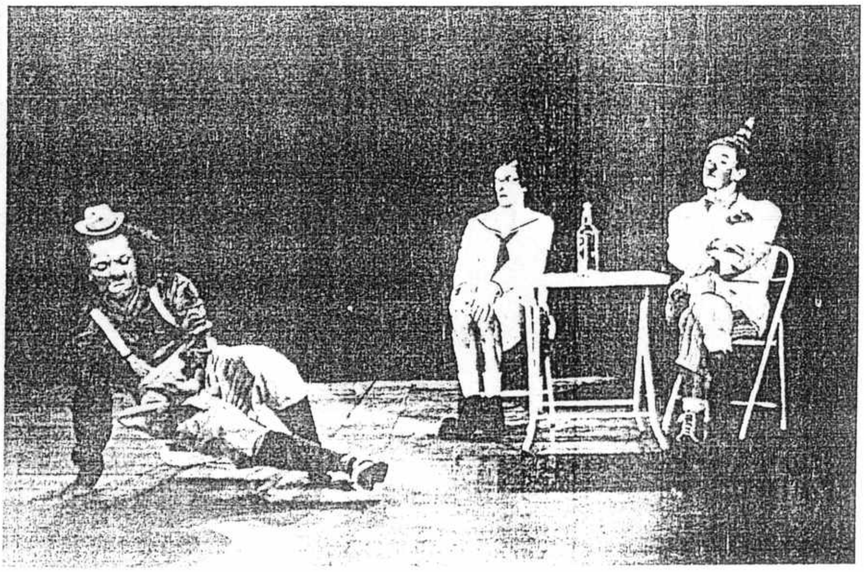


Cena da boneca, Ricardo
Puccetti.
Fotos: Marineli Méliga

Valef Ormos. Versão para espaço aberto com participação de André Garcia Burnier (Narigudo), filho de Luís Otávio Burnier. Fotos: Denise Garcia



Fotos: Gil Grossi



Gilda e Cafa, Carlos Simioni e Luís Otávio Burnier. Foto: Neco Varela

Carolino e Teotônco, Carlos Simioni e Ricardo Puccetti. Foto: Neco Varela

Cena do enrosco. Foto: Gil Grossi

Nota

[1] Uma *saída de clown* é uma intervenção do *clown* em espaços diversos: ruas, praças, feiras, restaurantes, terminais de ônibus, supermercados, festas... Uma *saída de clown* é, na maior parte das vezes, improvisada, mas também pode ter números previamente preparados. Em geral uma *saída* é realizada em *duplas* (um augusto e um branco) e trabalha sobretudo a relação com os transeuntes (o público), com o ambiente e os diversos estímulos desse ambiente e com o parceiro.

Capítulo 9

KELBILIM:
RETORNO ÀS ORIGENS

Diligue et fat quo vis.
SANTO AGOSTINHO

O processo de elaboração da técnica de Carlos Simioni, descrito sucintamente no capítulo "A técnica pessoal", durou três anos. Evidentemente esse processo não se esgotou. Posso dizer que chegamos aos primeiros resultados técnicos objetivos nesse período. Trabalhamos, como vimos, um mergulho, tentando dinamizar as energias potenciais de Carlos e a codificação das ações físicas e vocais resultantes desse mergulho.

Seu *treinamento pessoal* continha uma multiplicidade de ações físicas que se desencadeavam uma após a outra num movimento quase contínuo, que era de difícil fixação. Isso não acontecia com os *matizes* de suas ações, que foram se *ancorando* em seu corpo de tal maneira que se converteram numa *segunda natureza* e eram, portanto, facilmente retomáveis.

Contrariamente ao que Barba coloca, a união da dimensão interior e da dimensão física e mecânica em nosso trabalho não ocorria no ponto de chegada, mas constantemente ao longo de todo o processo de elaboração técnica. Embora houvesse os momentos nos quais nos concentrávamos mais acentuadamente nos aspectos da execução técnica (o aperfeiçoamento das ações, por exemplo), a técnica, para nós, nunca se configurou como um puro *fazer físico*, mas sempre como um *fazer físico resultante de uma dinamização interior*, ou um *fazer físico que ecoasse no interior*. O que não tivesse essa relação particular com o universo interior do ator, que não conseguisse dinamizar nele energias potenciais significativas, era simplesmente rejeitado ou "esquecido".

Carlos foi memorizando com precisão a resultante desta relação particular entre suas energias potenciais e interiores e seu corpo. O que era memorizado era a *corporeidade* e não a *fisicidade* das ações. Com isso quero dizer que não fixávamos, por exemplo, até onde, no espaço, ia precisamente o movimento de uma ação. Carlos era "livre" no que tangia à *fisicidade*, mas não no que tangia às *corporeidades*, pois *com* elas e por meio delas ele reatava a ligação com sua pessoa.

A *corporeidade*, vale lembrar, é a maneira como as energias potenciais se *corporificam*; é a transformação dessas energias em músculo, ou seja, em variações diversas de tensão. Essa transformação de energias potenciais em músculo era o que originava as ações físicas. Memorizá-la significava memorizar indiretamente as ações físicas. O que era guardado, devido à persistente repetição e obsessiva busca de aprofundamento, era a *corporeidade* das ações, algo que estava no limiar entre elas e as energias potenciais do ator.

Esse dado é de relevante importância, pois, na medida em que energias de qualidades diferentes originavam ações com corporeidades distintas, o que estávamos na realidade fixando com grande precisão eram as diferentes corporeidades das distintas qualidades de vibrações. Evidentemente essas corporeidades acarretavam *fisicidades*, mas estas eram conseqüência daquelas. Memorizar as corporeidades nos dava as *fisicidades* das ações.

Devo deixar claro que não penso que um caminho seja melhor ou pior do que o outro. Como disse Grotowski, não existe método, só existe o que funciona e o que não funciona em cada caso particular (T. Richards, 1993, p. 100). Evidentemente, podemos fixar as *fisicidades* das ações e, por meio delas, penetrar suas *corporeidades* e dinamizar as energias interiores da pessoa. No entanto, é fato que, ao memorizarmos as *corporeidades*, estávamos, por assim dizer, mais próximos das energias potenciais, no meio do caminho entre elas e a *fisicidade* das ações. A corporeidade, como já vimos, pode ser considerada como a primeira resultante física do processo de dinamização das distintas qualidades de energias que se encontram em estado potencial. Está muito próxima do que podemos chamar de qualidade de vibração. Memorizar a *corporeidade* é o mesmo que memorizar a primeira etapa deste processo de corporificação das qualidades de vibração. Memorizar a *fisicidade* significa memorizar a etapa final desse processo.

Precipitados de sonhos

A necessidade de montar uma peça, de transformar em arte o material que estávamos trabalhando, surgiu ao cabo desses três anos de trabalho. Já havíamos codificado uma série considerável de corporeidades (vide quadros em anexos). Tínhamos um precioso material elaborado e *latente*, mas não sabíamos *o que* fazer com ele. O treinamento de Carlos era um constante e generoso *revelar* de suas energias mais profundas e por isso se constituía num verdadeiro *"ato total"* (Grotowski, 1971, p. 99).

Como transformar sua técnica de treinamento em técnica de representação? Durante o treino, Carlos era "livre" para fazer suas ações na ordem que lhe viesse, salvo quando trabalhávamos um aprofundamento ou o *polimento* de determinados matizes de ações. Por isso seu treinamento pessoal era uma verdadeira *dança* (daí o nome dança pessoal).

Como já vimos, o treinamento é um trabalho do ator consigo mesmo, e a representação, o trabalho dele para com o outro (seus espectadores). Estudar a maneira de transformar sua técnica de treino em técnica de representação significava, do ponto de vista prático, introduzir o "observador". Foi assim que decidi convidar amigos próximos para "assistirem" a uma "apresentação" do trabalho de Carlos. Para disciplinar essa apresentação, Carlos e eu funcionávamos por meio de verdadeiros *ditados*. Eu ia lhe pedindo o que fazer, ia *ditando* a seqüência das ações, que ele executava com a mesma plenitude de sempre.

Foi assim que, para cada "convidado especial", íamos construindo verdadeiros *precipitados de sonhos*, verdadeiras pequenas obras. Denise Garcia, Alice K. Yaguiu, Egas Francisco, entre outros, foram nossos primeiros espectadores. Para que se tenha uma idéia de uma seqüência ditada, cito abaixo a realizada no dia 12 de outubro de 1988, quando da visita do pintor Egas Francisco:

1) estátua (*Pater noster*, meditação, ação);
2) três cortes;
3) cobra sensual com estátuas;
4) movimentos curvos — cobra — fogo;
5) cobra com faíscas de fogo;
6) cobra com estátuas e gemidos;
7) pé no estômago;
8) chibatadas;
9) meditação com chibatadas pequenas + voz;
10) tensão contínua com voz — *stop* — chibatadas pequenas;
11) duas vozes
12) tensão contínua — hiper-tensão — tensão contínua — hiper-tensão — eco da hiper-tensão com voz — tensão contínua com voz;
13) estátua *Pater noster;*
14) tristeza;
15) tensão contínua;
16) pé no chão;
17) chibatadas;
18) Tucá;
19) estátua em ação — cinco chibatadas pequenas — três fortes — eco;
20) inocência;
21) trem e ilicarzinho;
22) Francesco;
23) chibatadas — psoas em extensão;
24) estátua com *Pater noster* inteiro;
25) bastões com voz;
26) relação com o divino;
27) Proust;
28) três cortes com canto;
29) cena final.

Essas "apresentações" tão particulares e especiais, pelo engajamento e força do trabalho de Carlos, pelo fato de serem desprovidas de texto literário e de qualquer história que pudesse nortear nossos espectadores, se apresentavam como os *precipitados de sonhos* aos quais se refere Artaud:

> O teatro só poderá voltar a ser ele mesmo, isto é, voltar a constituir um meio de ilusão verdadeira, se fornecer ao espectador verdadeiros precipitados de sonhos, onde seu gosto pelo crime, suas obsessões eróticas, sua selvageria, suas quimeras, seu sentido utópico da vida e das coisas, seu canibalismo mesmo se desencadeiem, num plano não suposto e ilusório, mas interior (Artaud, 1987, p. 117).

O fato de introduzir no treinamento um observador externo e a seqüência *ditada* forçou uma transformação da perspectiva do trabalho. Até então, Carlos trabalhava para si e para o espaço. Agora, para um "leigo". Sua entrega ao trabalho, no caso do treino, era isenta de *leituras* e livre na escolha da seqüência. Agora, ele estava exposto às diversas *leituras* possíveis e tinha que executar somente o pedido. Eu misturava os diferentes matizes de qualidades à medida que ia lhe pedindo as ações, e ele tinha que "mudar o canal", passar de uma qualidade para outra, mantendo a mesma relação íntima, desencadeando seu *fluxo de vida* tanto quanto o fazia em seu treino.

Foi a partir desse momento que percebemos, primeiramente, que era possível mudar de uma qualidade para outra sem seqüência lógica, como se *pulasse* de uma para outra; e que aquele conjunto de ações agia de uma maneira ou de outra sobre os espectadores, adquirindo um significado preciso e global para cada um deles. Também foi nesses *ditados* que comecei a me dar conta de que havia ações ou elementos que "ajudavam" a ligar uma matriz a outra, embora não tenha me aprofundado nessa questão na época.

O processo de montagem de *Kelbilim* foi realmente *sui generis*. Com esses *ditados*, percebemos que tínhamos um espetáculo, mas não o tema. O teatro voltava, na sua essência, a ser a arte de ator. Tudo estava ali, só faltavam a história, o contexto e o texto literário.

Em busca de um tema

O trabalho de Simioni navegava entre dois extremos. De um lado era extremamente forte e evocava imagens selvagens de dor, como se fossem gritos ou berros silenciosos do corpo, coisas que poderiam ser tachadas de "horríveis", ou "monstruosas". De outro, era delicado, doce e evocava imagens tranqüilas de momentos belos de pureza, de singeleza e de fragilidade. Mesmo seu trabalho forte e "monstruoso" era feito com uma tal entrega, plenitude e generosidade que se tornava belo, íntegro.

Essas oposições eram perturbadoras, desorientavam, de uma certa maneira. Tinham a força de encantar assustadoramente. Começamos, então, a procurar um tema que pudesse contemplar esta duplicidade. Pensava em algo que estivesse situado entre o bem e o mal; também procuramos entre o sagrado e o profano, a loucura e a sanidade e entre o prazer e a dor. Assim fomos a Nietzsche, a Hilda Hilst, a são João da Cruz, até chegarmos a santo Agostinho.

Nas *Confissões* de santo Agostinho encontramos um relato autobiográfico que revelava um dilacerar de alma, um verdadeiro ranger de espírito de um homem em busca de sua verdade, que se encaixava com perfeição no *canto das ações* de Carlos. Começamos, então, a nos inteirar mais profundamente da vida e obra de santo Agostinho.

Defrontei-me com dois problemas: o primeiro, delimitar a época de sua vida que deveríamos enfocar, e o segundo era que seus textos estavam escritos de uma tal maneira que não se adequavam para serem ditos pelo ator. Resolvi focar o momento mais dolorido de sua hesitação entre a vida mundana e a religiosa e o de sua conversão ao catolicismo e, no início, não introduzi texto literário.

O importante era que o *fio de Ariadne* havia sido encontrado. O resto era uma questão de procurar, de fé, como dizia Decroux.

A música e o espaço da peça

Agostinho viveu no século IV d.C. Na época em que esteve em Milão, o bispo da cidade era Ambrósio. Agostinho narra, em suas *Confissões*, a força encantadora que tiveram sobre ele os cantos que ouvia vindos da abadia, quando andava pelas ruas de Milão. Esses cantos ficaram conhecidos como *cantos ambrosianos*, e deles tem-se pouco registro hoje, pois o sistema de notação para a música era distinto do que conhecemos atualmente.

Inspirada nesse fato, Denise Garcia, compositora, estudou os cantos melódicos da época e escreveu as canções a partir de textos em latim de Agostinho e de sua mãe. Denise propôs a espacialidade da música que influenciou a espacialidade da peça: ela seria cantada por um coro ao vivo, que nunca entraria no espaço da peça. O coro não seria visto pelos espectadores, mas ouvido ao longe, ou passeando por fora, no exterior do local onde ator e os espectadores se encontrariam.

O espaço para a peça não poderia ser um teatro convencional, mas algo que permitisse uma reunião entre poucos indivíduos para "orar" (eu pensava em recriar o clima do cristianismo em seus três primeiros séculos, quando, ilegal e perseguido, os fiéis se encontravam em locais secretos e em número limitado). Mas, além desse dado, era importante que o local escolhido para a peça tivesse diversas entradas para o som dos cantos, ou seja, passou a ser fundamental o espaço externo da peça, por onde o coro passearia cantando.

Kelbilim *em quatro versões*

A peça foi montada em quatro etapas, que significaram quatro versões distintas apresentadas ao público. A primeira aconteceu logo em seguida à descoberta do tema da peça. Foi a mais crua, pois Carlos executava suas ações físicas e vocais em sua plenitude o tempo todo, entremeadas por rápidos *black-outs*.

Durante o período em que realizamos os *ditados* para nossos convidados, buscávamos ir aperfeiçoando a seqüência das ações, procurando uma adequação mais coerente e orgânica entre as matrizes apresentadas. Esta primeira versão da peça foi quase integralmente a última seqüência apresentada para nossos convidados. Houve poucas adequações, tendo em vista as exigências do tema. Poderia dizer que esta versão foi a mais pura do ponto de vista da arte de ator e a mais chocante para os espectadores, pois eles não tinham ainda nenhum texto literário ou poético dito pelo ator e nem mesmo uma lógica com começo-meio-e-fim à qual pudessem se ater. A peça foi apresentada como fragmentos de cores fortes e cortantes. O figurino era quase neutro, uma bata de algodão cru. O texto dito por Carlos era um *gromelô* inventado por ele, ou seja, não significava nada além de seu sentido puramente vocal. Não havia objetos em cena.

O espaço escolhido para a apresentação da peça foi uma pequena sala no porão de um antigo colégio e convento de freiras em Campinas. O fato de usarmos holofotes convencionais de teatro como fonte de iluminação naquela sala pequena gerou uma desadequação entre o tamanho da sala e a fonte de luz. Partimos, então, em busca de outra fonte de luz: o fogo. Isso nos levou a introduzir uma série de objetos cena que pediam manipulações diversas. Essa manipulação trazia um problema para o ator. Suas ações já estavam a esta altura codificadas, e a manipulação significava uma quebra que apresentava um risco para a manutenção da qualidade de seu trabalho. Resolvi não correr esse risco e introduzi um segundo elemento humano: um "ajudante" que faria toda a manipulação, uma espécie de *sombra*. Estava surgindo a segunda versão da peça, na qual foram introduzidos adereços, objetos, nova fonte de luz, o *sombra* e novos figurinos.

No âmbito do trabalho de Carlos e do constante amadurecimento da então jovem técnica de representação, essa versão possibilitou-lhe começar a descobrir modos de manipular os objetos sem quebrar a força e a qualidade de suas energias. Do ponto de vista de sua *partitura*, da seqüência de suas ações, essa versão não alterou quase nada. A única alteração era que, em certos momentos, ele tinha de esperar que o *sombra* o vestisse, ou colocasse em suas mãos o objeto aceso, para que iniciasse sua cena.

Já do ponto de vista do diretor, essa versão foi a que me levou a descobrir a problemática das *ligações* tanto de uma cena para outra como, o que era mais importante, de uma ação para outra. O *texto de ator* era como uma frase só com palavras inteiras, sem conjugações, conjunções, artigos. Algo como "céu, cheio, estrelas, noite", ao invés de "o céu está cheio de estrelas esta noite". Carlos atuava com 100% de energia o tempo todo. Não havia nuanças, nem ligações. Nesta segunda versão houve a primeira tentativa de introduzir textos literários, mas em latim, sem alterar em nada a ação física ou a vocal.

Por introduzir a iluminação a fogo, os objetos cênicos e trocas de figurino, de um modo geral, essa versão significou a introdução, no âmbito da peça, das artes plásticas.

A peça manteve sua força, mas eu ainda não havia resolvido um problema importante: o texto literário em português. Somos filhos de uma cultura eminentemente literária. Introduzir um texto em português era importante para permitir aos espectadores criarem suas conexões, suas associações, sua história particular. A literatura, para nós, é o mais firme parâmetro norteador. A terceira versão significou a introdução da literatura.

Não foram alteradas as seqüências das ações físicas e vocais de Carlos e nem a história contada pela peça, ou seja, a da conversão mística de santo Agostinho. Simplesmente foram introduzidos quatro fragmentos de poemas de Hilda Hilst retirados de *Contos d'escárnio*, *Fluxo floema* e *Sobre tua grande face*. Também houve pequenas alterações nas manipulações dos objetos e na fonte de luz.

Uma vez introduzida a literatura, tinha, agora, de enfrentar o verdadeiro problema: criar uma dramaturgia cênica. Isso significava criar o fio condutor da atenção dos espectadores do início até o final da peça. A premissa em todo o processo seguido até aqui era simples e fundamental: não "*matar*" a arte de ator. Trabalhar a dramaturgia significava alterar e intervir em uma série de elementos sérios e arriscados.

A quarta versão foi preparada para ser apresentada na Pinacoteca do Estado de São Paulo em 1990, ou seja, *Kelbilim* já tinha dois anos de existência. Carlos já estava bem mais seguro e dominando completamente suas ações na peça. Agora, uma alteração não acarretaria grandes riscos e seria benéfica, por trazer um novo fluxo de vida e uma nova fase de aprimoramento da técnica de representação.

Começamos por introduzir um elemento que fosse um contraponto de equilíbrio às ações fortes e vibrantes de Carlos: o que chamamos de "*o mendigo*". De fato, santo Agostinho descreve a importância que teve para ele um encontro com um mendigo nas ruas de Cartago. Como o mendigo é por excelência o bufão, que por sua vez é, no teatro, quem atravessa os tempos, pensei que este poderia fornecer uma boa ligação para a peça. Carlos criou, a partir de improvisações com objetos, uma série de ações físicas cujas diferentes qualidades foram trabalhadas por nós e se constituíram nas matrizes deste *novo aspecto do personagem*. Em decorrência desse novo material, de qualidade nova, retirei o *sombra*, voltando a ter apenas o ator em cena manipulando os objetos cênicos. Introduzimos, também, as lâmpadas halógenas dicróicas como fonte de luz e mantivemos o fogo nos locais indispensáveis.

A quarta versão, no que tange ao trabalho de ator, foi a costura entre as novas ações chamadas de *mendigo* e as antigas da hiper-tensão, acrescida de adequações, visando trabalhar as *ligações* entre as diversas ações de diferentes qualidades. As novas matrizes trouxeram ações de qualidade vibratória distintas das até então trabalhadas, o que significou um importante enriquecimento do trabalho. A peça começava a *navegar* entre matizes de cores distintas, intensidades variadas, além de, mantendo o aspecto desnorteador — *impressão digital da peça* —, conduzir os espectadores por um percurso ilusório à conversão mística de santo Agostinho.

A musicalização das ações físicas

Encontrar a dramaturgia da peça significava conduzir a atenção dos espectadores, criar a respiração da obra de maneira que tivesse os momentos expansivos de grande dor e os intimistas, mais tranqüilos. Um fator de relevante importância, nesse contexto, foi o trabalho dirigido por Denise Garcia de *musicalização* das ações físicas de Carlos.

Se pensarmos na seqüência das ações físicas como uma *composição*, o trabalho de Denise foi o de introduzir, no âmbito de nossas buscas, a *composição da musicalidade* *das ações físicas*. Trabalhamos as *pausas, compassos, contrapontos, ritmo, tempo*, enfim, o desenho no *tempo* das ações. A partitura que fixava a corporeidade e a fisicidade das ações, a qualidade das energias envolvidas e a espacialidade física passaram a fixar, também no espaço, o tempo, ou o *dinamoritmo*. Era como se as ações de Carlos não fossem mais somente físicas, mas também *cantadas*.

Esse trabalho trouxe uma série de novos elementos para a técnica de Carlos. Na medida em que Denise lhe pedia, por exemplo, um pausa em um determinado momento da ação física e, depois, que ele recomeçasse a ação em *ressonância*, para executar essa tarefa Carlos tinha de criar alguns novos elementos dentro de suas ações. Uma pausa quebraria seu fluxo de energia naquele momento. Para não quebrar, ele tinha de manter o fluxo retendo o corpo, o que o levava a criar uma tensão contrária à do impulso, mantendo o fluxo de energia como se em uma "oitava acima" do original da ação. Essa "oitava acima" era algo "inaudível", não visível pelos espectadores, que só viam o tom normal. A imagem metafórica que uso aqui é realmente muito complicada, porém é muito *real* para o ator. Tentemos esclarecê-la: a única coisa que como espectadores conseguimos *ver* é o que é feito pelo corpo. As energias potenciais, quando dinamizadas, transformam-se em *vibrações*, que se *corporificam* a uma certa *altura* dessas *vibrações*, o que estou chamando de *tom normal*. Ter as *vibrações* uma oitava acima significa manter as energias potenciais dinamizadas, vibrantes, mas numa altura na qual elas não se tornam visíveis. Sua *corporificação* ocorre num nível muito sutil e, portanto, não visível "a olho nu". A alteração do *tom* das vibrações pode também significar uma espécie de *pulverização*, de *amplificação*, ou ainda de *dilatação* da própria vibração, o que, evidentemente, altera a ação física sem mudar sua essência.

A noção de musicalidade introduziu, também, a da *orquestração da peça* como um todo. *Kelbilim* passou a funcionar segundo o esquema tradicional da música A-B-A'. Isto é, uma parte identificada como A (que vai do início da peça até o final da *"sedução"*), outra diferente como B (das *"chibatadas"* até o início do *"desnudamento"*) e, por fim, a finalização reidentificável como A, mas alterada, portanto A' (do *"desnudamento"* até o final). Do ponto de vista da direção e da dramaturgia cênica, foram trabalhados também diversos outros elementos de musicalização das cenas, contrapontos, ressonâncias e tantos outros *dinamoritmos* agora vistos de maneira abrangente, do todo da peça e não somente das ações físicas.

O ator, maestro do teatro

Uma vez determinada a *musicalidade* das ações físicas e do todo da peça, sua partitura fixada compunha-se de um conjunto complexo de elementos: a seqüência das ações físicas e vocais, sua musicalidade, a condução das diferentes qualidades de energia por meio das corporeidades, as ligações interação e interseqüências (o que hoje chamo de *ligamens*), o coro musical, a iluminação, a dramaturgia cênica, o texto, o espaço e, por fim, o público.

A seqüência das ações físicas e vocais significava a técnica de ator no que ela tem de mais básico e específico. A musicalidade das ações físicas, como vimos, é parte integrante da arte de ator, mas em um nível mais aprimorado e avançado da execução das ações. A condução das diferentes qualidades de energia por meio das corporeidades significa, além do domínio dessas energias, a sua projeção para o espaço exterior, para os espectadores. Estando fixadas as corporeidades, que são a ligação entre as distintas qualidades vibratórias e o corpo, por meio delas Carlos tinha o controle dessas diferentes vibrações. Os *ligamens* entre as ações físicas e entre as seqüências também estavam fixados, o que permitia ao ator ter o domínio da *line of physical actions*, de grande importância, segundo Stanislavski. O coro e a iluminação entravam em cena quando determinado pelo ator. Era uma ação do ator que desencadeava o coro ou um certo efeito de luz. O momento em que o coro ou a luz entravam, seguindo dinâmicas predeterminadas, era também fixado e conectado às ações do ator. Alguns efeitos de iluminação, por exemplo, entravam paulatinamente, seguindo o tempo da ação de Carlos. Logo ele também controlava essa dinâmica. A dramaturgia cênica significava a condução do todo, do conjunto, da maneira como todos aqueles detalhes, desde os mais insignificantes aos maiores, articulavam-se numa orquestração conjunta e global. *Maître de chez soi*, como dizia Decroux, o ator podia então se abandonar não só às próprias sensações, mas à percepção do público, suas energias, sua presença, que traziam informações capazes de alterar não a obra, mas pequenos detalhes de um *como fazer*, de uma maneira de conduzir uma determinada ação, uma determinada energia, adequando, assim, mesmo que muito sutilmente, o encontro — ou seria a comunhão? — com seus "convidados especiais", os espectadores.

Todo esse trabalho significou um importante amadurecimento na técnica de ator. Carlos, quando entrava em cena, tinha em suas mãos não as rédeas de um só cavalo, as ações físicas e vocais, mas de vários que se inter-relacionavam, dilatando a dimensão do *fazer* próprio à arte de ator. Ele não era mais um mero executor de um *ditado*, mas o mestre de sua própria arte. Era ele quem regia a orquestra deste conjunto de elementos que é o teatro. Ele, o ator, era o maestro da própria arte. O teatro voltava a ser, em sua mais pura essência, a arte de ator..O diretor, o pintor, o arquiteto, o músico e todos os outros colaboradores voltaram a ficar sentados num banquinho no canto, deleitando-se não com sua própria arte, mas com a de um artista pleno e digno deste nome: o ator.

Para finalizar, talvez o mais instigante e ousado texto de Decroux. Quando repenso meu trabalho com Carlos, dou-me conta, surpreso, de que segui, mesmo sem ter consciência, à risca este prognóstico de Decroux para a cura da arte de ator. Uma arte que, segundo ele, encontra-se doente, como um leproso, e deve ser sustentada pelas outras artes, como se fossem muletas, para continuar existindo. Diz Decroux que as mãos que estas "artes estrangeiras" estenderam para o ator, como que para ajudá-lo, acabaram por sufocá-lo. Para "curar" a arte de ator desses males, Decroux prescreve o seguinte remédio:

> Nas companhias, é de um bom escritor que se espera a fortuna e de um ruim, a ruína. O mal está tão enraizado, que o próprio vocabulário revela: damos o nome de "peça" ao texto impresso. Eis o remédio:

> 1º Por um período de trinta anos, proscrição de toda arte estrangeira. Substituiremos o cenário da peça pelo do teatro, tendo em vista somente o relevo de todas as ações imagináveis.
> 2º Durante os dez primeiros anos deste período de trinta anos: proscrição de todo exagero sobre o palco, tais como tablados, escada, terraço, balcão etc. O ator deverá sugerir que está no alto e seu parceiro em baixo, mesmo se ambos estão lado a lado. Em seguida, autorização destes exageros com a condição de criar, para o ator, dificuldades ainda maiores.
> 3º Durante os vinte primeiros anos deste período de trinta anos: proscrição de toda sonoridade vocal. Em seguida, admissão de gritos inarticulados por cinco anos. Enfim, a palavra é admitida durante os últimos cinco anos deste período de trinta anos, mas encontrada pelo ator.
> 4º Depois deste período de guerra: estabilização. As peças se comporão na ordem seguinte:
> A. Acerto aproximativo da ação escrita, tida como base de trabalho.
> B. O ator mima a ação, depois a acompanha de sons inarticulados, depois improvisa seu texto.
> C. Introdução do escritor [*littérateur*] para traduzir o texto em língua de escolha e sem acrescentar uma só palavra.
> D. Volta das artes estrangeiras, mas praticadas pelos atores. E quando o ator for mestre em sua própria casa, ele virá a empregar dançarinos, cantoras e músicos para trabalhos indispensáveis e definidos. É então que veremos sobre o cartaz: texto acertado pelo Sr. Fulano.
> Mas é mesmo este o remédio?
> [...] Trata-se de cortar a mão direita do teatro (1931) (Etienne Decroux, 1963, pp. 42-43).

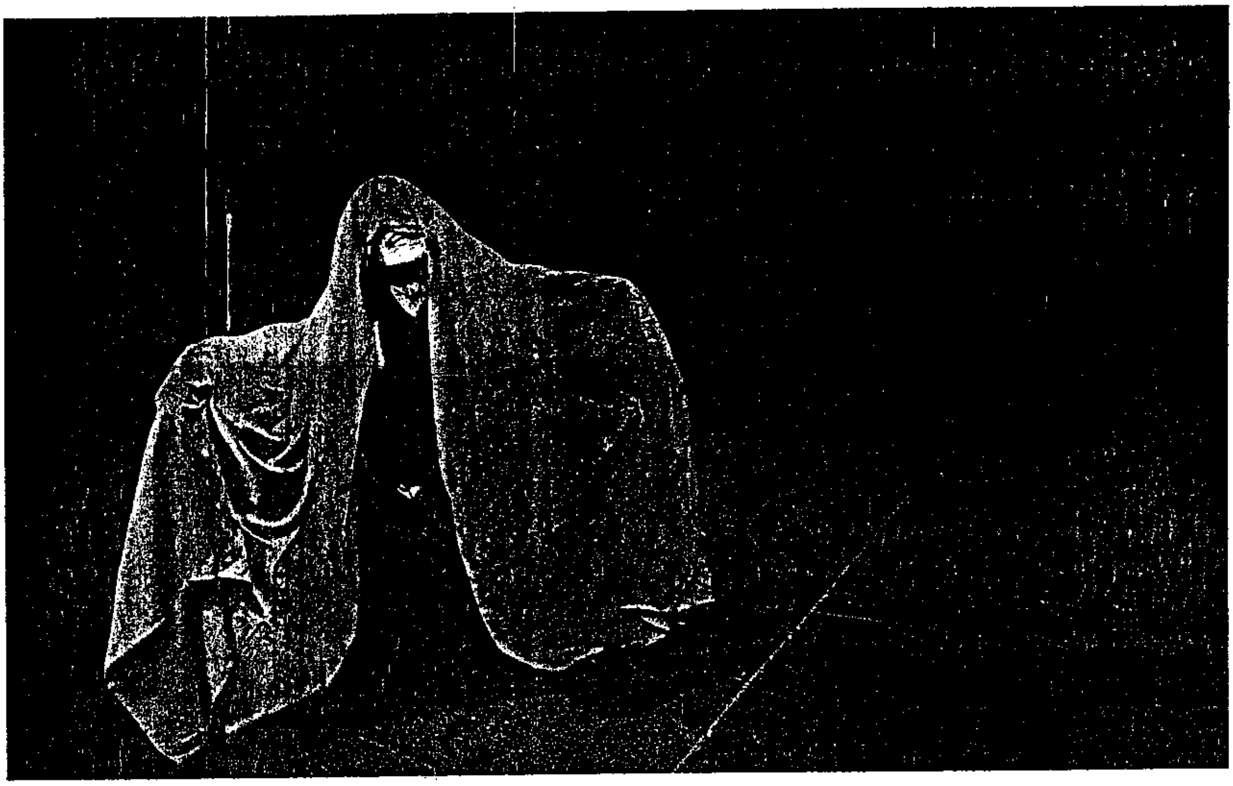
Escrito em 1931, mais tarde, em 1962, Decroux acrescentou a seguinte nota: Este artigo, nascido há trinta anos, foi sobre a arte o meu primeiro escrito. E publicado! [...] Seus leitores, jovens do teatro, discutiam na rua à noite. É para eles que este artigo fala: sentados, em pé, andando. Devo tê-lo escrito me maquiando. Deixemos suas formas arriscadas, inutilmente aliás, sobre o flanco da questão. Quando meu passado se debruça sobre mim, não tenho vontade de amenizá-lo. Ainda continuo pensando o principal, ou seja: que devemos ensaiar a peça antes de escrevê-la; que o teatro é a arte de ator, o que prova que enquanto arte do belo, o teatro não existe (Decroux, 1963, p. 43).

Kelbilim, o cão da divindade

Criação: Carlos Simioni (ator), Denise Garcia (música) e Luís Otávio Burnier (diretor)

(1988-em apresentação)

Foto: Teresa Dantas



Fotos: Teresa Dantas

Fotos: Teresa Dantas

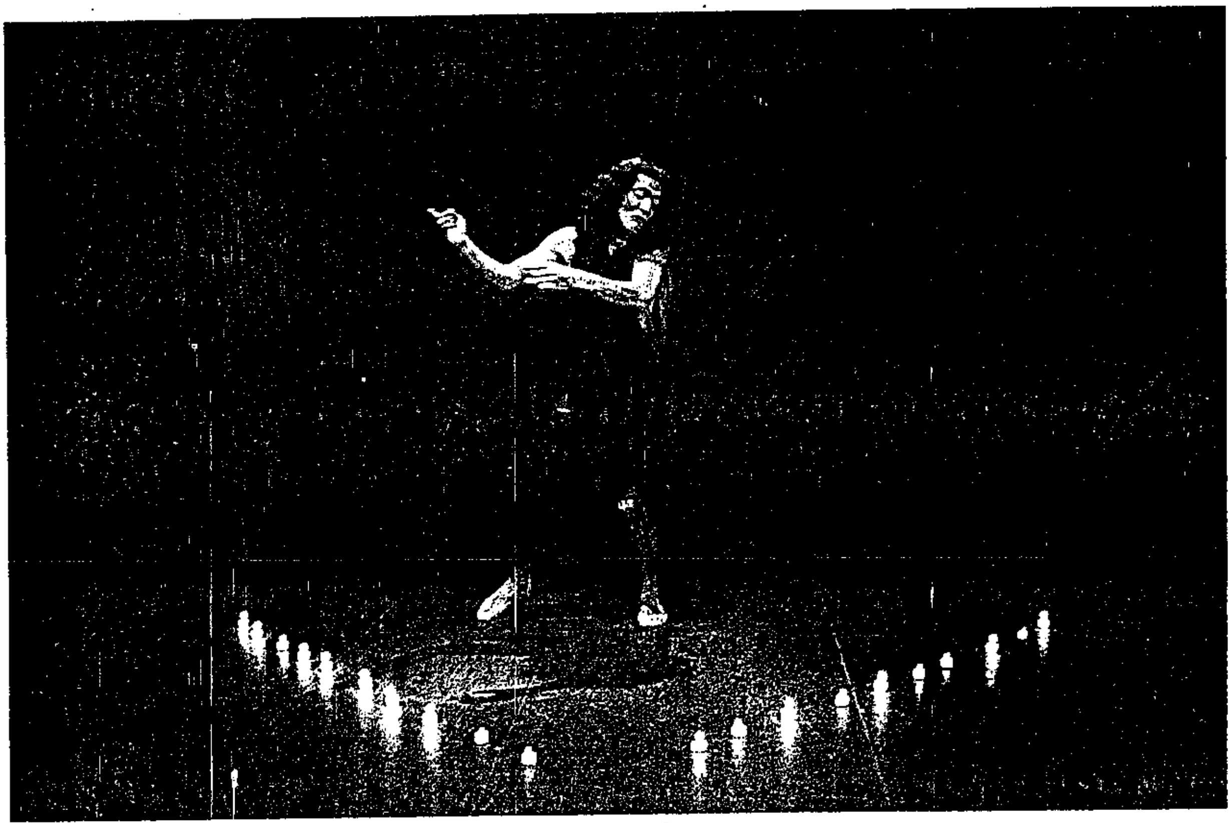


Foto: Teresa Dantas

Conclusão

PROSPECTIVAS

A história do teatro não é somente o "reservatório do antigo":
é, antes e sobretudo, o "reservatório do novo".
Eugenio Barba

Não somente a técnica não exclui a sensibilidade:
ela a autoriza e a libera.
Jacques Copeau

Não existem meios de caminhar adiante sem fincar pé em nossas raízes, em nossas origens. Ao mesmo tempo, o passado só funciona se usado para o crescimento e desenvolvimento, como *reservatório do novo*, como disse Barba.

Mas, enfim, o que é a arte do teatro? Essa questão, de tão antiga e batida, parece ter ficado estéril. Respondê-la nos dá a impressão de não mais levar a lugar nenhum. No entanto, ela persiste na mente de quem faz teatro. Surda, quieta, calada, ela ecoa às vezes no subterrâneo, no interior, como se pudesse encontrar um sentido para o fazer teatral de cada um de nós, artistas do palco. O nosso problema é evidente: como espaço de onde se vê, o teatro abraça diversas artes, torna-se um ponto de encontro entre elas, um *botequim* das artes, lá onde elas se embriagam, brigam, trocam amizades, firmam acordos de honra (para ser desonrados mais tarde), enfim, um *botequim* de beira de estrada, onde, nos fundos, dois fazem amor e, na frente, dois outros trocam tiros...

No encontro da International School of Theater Anthropology em Londrina PR, do qual não pude participar, Eugenio Barba definiu o teatro como a arte do espectador. Pareceu-me instigante. Primeiramente, porque ele revela que a questão de se redefinir o teatro continua presente. Parece que, com o caminhar da história, com a evolução da sociedade e o avanço da tecnologia, continuamente as artes e os meios de comunicação são questionados e devem se redefinir. A cultura não é algo estático, mas em constante evolução, que sempre está revendo suas fronteiras, donde a necessidade de se rever o sentido das coisas por meio de definições.

Permito-me, no entanto, discordar de Eugenio Barba. Se o teatro fosse a arte do espectador, então a pintura ou a escultura, seriam a arte do observador, a música a do ouvinte, a literatura a do leitor, e assim por diante. Mas não são os observadores que *fazem* e modelam a arte. Seria injusto dizer para um escultor que perdeu dias, semanas, meses de sua vida esculpindo e moldando uma obra que não é ele o artista, mas o público que haverá de apreciar essa obra! Se levarmos em conta que o próprio Barba diz ser o diretor o primeiro espectador do teatro (cf. Barba, 1991, p. 201), então definir o teatro como a arte do espectador é o mesmo que dizer que o teatro é a arte do diretor. E aqui chegamos num ponto crucial que persiste em nossos dias: quem é o *artista* do palco, o diretor ou o ator? Esta guerra, hoje, parece-me mais pelo poder do que pela arte. Na estrutura do teatro contemporâneo, os atores dependem, infelizmente, dos diretores para terem emprego, e, portanto, é ele quem manda. Mas me parece que nós temos aqui um típico caso de *assalto*. O diretor tomou de assalto o teatro, e ponto final. Parece ter vindo para ficar.

Em minha opinião, isso ocorreu porque os atores assim o permitiram. Eles não se muniram de armas que lhes permitissem defender sua arte. Não armas "políticas", mas de arte: a técnica. Não esta técnica que corresponde a um fazer mecânico qualquer, mas uma técnica de arte, que envolva o ser e o fazer, que *acorde* e drene as energias potenciais do artista e ecoe no espectador. Um ator sem técnica é um guerreiro sem armas, num campo propício para que qualquer usurpador do trono tome posse dele. Quanto mais forte, mais bem estruturada, mais verdadeira e profunda for sua técnica, mais fortes serão suas armas.

É curioso que nas formas codificadas de representação do Oriente, *nô, kabuqui, kyogen, bunraku*, ópera de Pequim, danças balinesas ou tailandesas, *kathakalí, baratha natia, odissi*, e até mesmo na mímica corporal de Decroux, não se ouve falar do diretor com a mesma força que se ouve no Ocidente. Lá, por mais que o diretor seja necessário, a arte do teatro é a arte de ator.

Para voltar às minhas raízes, transcreverei algumas passagens de um texto de Decroux, no qual ele tenta uma definição do teatro:

> O conjunto de elementos que entram em geral na composição do teatro deve conter os materiais de uma definição... Ora, o que vemos? Bravas artes que dotadas, cada uma, do poder de captar o Universo em seus ateliers, não deveriam desejar nem crescimento, nem sucursal. Portanto, num lugar chamado teatro, vemos pintor, escultor, arquiteto, músico, cantora, dançarina e ator reunidos para encontrar um meio de fazer algo de grandioso. [...] toda arte regozija-se do privilégio de exprimir o mundo à sua maneira sem recorrer a uma arte estrangeira. [...] Onde vemos a arte de ator como vemos a pintura: em estado puro? [...] É do alto desta colaboração particular que poderemos contemplar a colaboração geral do ator com toda arte estrangeira e nos perguntar se estes protetores não lhe estenderam as mãos para sufocá-lo.

> [...] o ator, sendo o único privado de domicílio pessoal, o teatro deve lhe pertencer.
>
> De todos os concessionários do palco, um só nunca faltou: o ator.
>
> A música, a dança e o canto só vêm no domingo; o arquiteto se mantém, mas na cartolina, e a pintura que se esparrama sobre a tela de juta com a embriaguez de um embriagado, não foi sempre muito regular: Shakespeare preferiu as placas indicadoras, alguns diretores substituíram-na pela arquitetura, e o Nô japonês realiza não só todos os atos em um só cenário, como todas as peças, de maneira que lá, o arquiteto e o rapin, conhecendo as amarguras do desemprego, foram reduzidos a trabalhar em seus métiers.
>
> Sobra a literatura. Esposa legítima, dizem.
>
> Na verdade, a concubina a mais pegajosa. Este dragão de virtude, esta honesta diaba, teve contudo sua escapada: por volta do século XVI, nos tempos da Commedia dell'Arte, época em que contente e solteiro o ator fazia sua própria sopa: bons tempos aqueles.
>
> Ai de mim, a literatura voltou "de passagem", dizia ela, para costurar um botão de cueca: aproveitou para verificar a vestimenta toda: oito dias mais tarde, suas raízes vibravam nos interiores. [...]
>
> Aqueles que definem o teatro como "uma síntese de todas as artes" terão assim sua resposta. [...] Compreendendo mal o termo "definição", eles crêem proibido tudo o que a dissipa. Erro a dissipar com um exemplo: definir o homem como um animal racional não o impede de se vestir, mas definir o homem como um animal racional e vestido lhe cortará toda esperança de tomar um banho.
>
> Ora, se o cenário, entre outros acidentes, não é mais essencial ao teatro que a roupa ao homem, isto não impede ao ator de se produzir em um cenário, não mais do que a um homem de colocar um falso colarinho. O recíproco não existe: se o teatro fosse definido como uma síntese de todas as artes, ou mesmo de duas, toda busca dramática visando sugerir um cenário, palavra, música, etc., seria caçada do palco.
>
> O teatro é a arte de ator (Decroux, 1963, pp. 37 - 42).

O reservatório do novo: prospectivas

Etienne Decroux foi meu mestre. Não porque eu o diga, ou porque tenha sido seu aluno, mas porque ele plantou em mim uma semente que ainda hoje germina, cresce e dá frutos. Com ele aprendi duas coisas fundamentais: uma primeira foi que, para que exista arte, é necessária a técnica; e uma segunda, que a técnica de nada serve se não trabalhar com energias e vibrações mais profundas do indivíduo que atravessem as emoções. O curioso é que Decroux pouco falou deste segundo elemento. Quando falava, dizia aparentemente o contrário: que a arte não existia para mostrar o indivíduo, mas o belo. Mas quem o conheceu sabe que ele foi um ser de um vigor impulsivo e apaixonado assustador. Ele não precisava dinamizar suas energias potenciais. Ele já as tinha em pleno vigor e exercício. A técnica foi a maneira de ele canalizar, disciplinar, adestrar este fogo volumoso que tinha em si. Por isso ela funcionava tão bem com ele, e conosco, seus alunos, tão medianamente. Não que eu esteja desmerecendo os alunos e discípulos de Decroux, mas havemos de reconhecer que, ao lado dele, somos pouco. Ele tinha a vida que alimentou esta técnica, nós temos a técnica e buscamos com ela alimentar nossa vida.

Com Decroux compreendi que é possível edificar uma técnica para a arte de ator. Algo que tenha uma estrutura gramatical que vá desde os exercícios ginásticos até os expressivos. Aprendi, também, que a técnica só tem razão de ser se acordar algo em nós, se nos religar às nossas origens, se servir de ponte entre o conhecido e o desconhecido, tornando perceptível o imperceptível, visível o invisível. Uma ponte que atravessa os limites do sabido. O primeiro ponto eu aprendi porque ele me ensinou; o segundo, porque ele me mostrou. Quando regressei ao Brasil, oito anos mais tarde, ecoava em meu ser a questão: como lograr uma arte que tenha este grau de aprimoramento técnico e, ao mesmo tempo, emane tanta "luz", seja tão vibrante quanto era Decroux quando fazia sua mímica?

Comecei por trabalhar com atores brasileiros e estudar nossa cultura na tentativa de compreender o que havia nela que nos distinguia dos europeus, que emanava tanta vitalidade.

Com o caminhar das pesquisas, comecei a perceber que, de fato, a ação física é a célula da arte de ator, mas não necessariamente como Stanislavski a trabalhava. Stanislavski buscava uma ação realista. As ações físicas se mostraram importantes no contexto da dança pessoal, ou seja, o da corporificação de energias potenciais do ator. Minha busca era encontrar caminhos que lograssem dinamizar tais energias, algo que colocasse o ator diante de si mesmo, de sua própria existência, e, ao fazê-lo, que isto se transformasse imediatamente, simultaneamente, em corpo, movimento, ações físicas.

Começava a se delinear um novo caminho, inusitado, o da dança pessoal. Algo pessoal, profundo, que traspassava diversos limites e se transformava em corpo como uma *dança*. Uma *dança* de possessão, não a possessão de um espírito, ou de uma "entidade", mas de si mesmo, das próprias energias. Não energias superficiais e supérfluas, mas algo de significativo, cuja vibração é como um prolongamento de si, de nossa vida. Em minha tese de mestrado, escrita numa época em que eu ainda não conhecia direito os cultos religiosos oriundos do vodu, mais notadamente o *candomblé*, discorrendo sobre o treinamento energético, escrevi: "Segundo minha própria experiência, quando o ator atinge o estado de esgotamento ele, digamos, *'limpou'* seu corpo de uma série de energias *'parasitas'*, e se vê no ponto de encontrar um novo fluxo energético mais 'fresco' e mais 'orgânico' que o precedente". Neste ponto acrescentei a seguinte nota de rodapé:

> Isto me faz lembrar de certos rituais religiosos brasileiros e africanos nos quais o "médium" dança ao ritmo de uma música cadenciada até "entrar em transe" e receber uma entidade, ou um espírito do além. No nosso caso, o ator não recebe uma entidade, mas suas próprias energias ganham curso livre. É como se ele entrasse numa espécie de transe com suas próprias energias (Burnier, 1985, p. 46).

Mais tarde, no contato com o candomblé, percebi que a dança pessoal continha elementos preciosos que talvez me permitissem estabelecer a ponte entre os *orixás* e a busca de uma técnica para o ator. Não me interessei, no entanto, pela corporeidade ou pela fisicidade das ações físicas encontradas no culto dos *orixás*. Penso que essas ações só têm sentido e razão de ser no contexto muito específico da religião. Interessei-me, ao contrário, pelo processo: como se operacionalizava a "dinamização das energias potenciais dos filhos e filhas de santo"? Comecei a entender que os *orixás* não são espíritos, mas *energias* de distintas qualidades, sistematizadas segundo os moldes da religião. Não podemos esquecer que um *orixá* é muito distinto de um *caboclo* ou de um *preto velho*, que, segundo as religiões espíritas, são espíritos. Assim sendo, suspeito que o ato de possessão encontrado no candomblé não seja "um espírito que baixa em nós", mas o desencadeamento de energias interiores e profundas. Resta ainda comprovar isto.

Comecei a perceber que as ações físicas eram feitas de *corporeidades* e de *fisicidades*; que a *corporeidade é* a primeira etapa no processo de corporificação das energias potenciais do ator. A transformação dessas energias em músculos, as variadas tensões musculares. E a *fisicidade* é a etapa seguinte, da transformação desta *corporeidade* em movimento, é o momento de sua intervenção no espaço e no tempo.

A distinção *corporeidade-fisicidade* foi fundamental em meu trabalho. Por um lado, porque comecei a entender que o que de fato estávamos memorizando na dança pessoal não era a fisicidade, mas a corporeidade das ações físicas, e que a corporeidade pode ser tão precisa quanto a fisicidade. Procurei sempre, durante esses anos, navegar no meio do rio, evitando atracar nosso barco numa das margens. Tentei evitar o risco de esclerosar a arte partindo para uma memorização e codificação extremamente precisa da fisicidade das ações, o que poderia transformar a técnica em algo puramente mecânico. E, por outro lado, o risco do caos, ou seja, o da "expressão" profunda, porém não canalizada, não organizada, não articulada.

A corporeidade está mais próxima daquilo que Grotowski chama de *fluxo de vida*. Ela é, portanto, dentro das ações físicas, o elemento que opera a ligação entre este *fluxo de vida*, as energias interiores e potenciais do ator e a técnica, o físico. Assim como, para operacionalizar a construção de uma seqüência de ações físicas, os *ligamens* são fundamentais, na ligação entre energias interiores e o físico e mecânico, as *corporeidades* é que são fundamentais.

Meu projeto inicial era estudar a arte de ator e a cultura brasileira. Os aspectos da cultura brasileira não foram negligenciados, mas tive de mergulhar antes na arte de ator para melhor entendê-la, para lograr caminhos concretos, operativos, que me permitissem "acordar e domar o leão". Durante esse tempo, estudei muito nossa cultura. Foram diversas viagens pelo sertão, diversas viagens em busca de presenciar manifestações culturais e espetaculares de distintos cantos do Brasil.

Concentro-me, hoje, em questões como: as ações físicas e seus componentes vivos e mecânicos; a dança pessoal e a das vibrações; a capoeira e os *orixás* (aos quais desde 1987 venho dedicando minha atenção); a questão da corporeidade do brasileiro de distintas regiões do Brasil. Estes são, em poucas palavras, os campos novos de minha busca. Tenho me perguntado como ocasionar um encontro entre a dança pessoal, o *clown* e a mímesis corpórea. Quando digo "tenho me perguntado", quero dizer "tenho feito", buscado isto na prática. No Lume estamos realizando novos experimentos nesse sentido, todos muito instigantes e estimulantes. Eles são importantes para o contexto de nossos estudos da cultura brasileira.

Como estudar respeitando; como penetrar uma cultura sem feri-la; como evitar o sacrilégio? Estas são questões muito importantes que justificam minha prudência, meus cuidados. Eu não quero "roubar", mas beber desta fonte preciosa. Eu não posso ser agente da morte, quando estou em busca da vida...

Para terminar, gostaria de deixar aqui um dito de Stanislavski e a dedicatória que Decroux escreveu para mim em seu livro *Paroles sur le mime*:

> Muitas pessoas conhecem o sistema, mas muito poucas são capazes de aplicá-lo. Eu, Stanislavski, conheço o sistema, mas ainda não sou capaz, ou mais precisamente, só estou começando a ser capaz de aplicá-lo. Para dominar o que foi trabalhado em nosso sistema, eu teria de nascer uma segunda vez e depois de ter vivido dezesseis anos, começar minha carreira de ator novamente.
>
> *Konstantin Sergeyevich Stanislavski*

BIBLIOGRAFIA

Adoum, J. E. "Acrobatas da vida", *O Correio da Unesco*. Paris, nº 3, ano 16, mar., 1988.

Agostinho, Santo. *Confissões de santo Agostinho*, 11ª ed. (trad. J. Oliveira Santos e Ambrósio de Pina). Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1984.

Aliverti, M. I. e Copeau, J. *Il luogo del teatro, antologia degli scriti*. Florença: La Casa Usher, s.d.

Aristóteles. *Arte retórica e arte poética* (trad. Antônio Pinto de Carvalho). Rio de Janeiro: Tecnoprint, Ediouro, s.d., coleção Universidade de Bolso.

__________. *Poética* (trad. Eudoro de Souza). Lisboa: Guimarães, 1951, coleção Textos Universitários.

__________. *Petits traités d'histoire naturelle*, 2ª ed. (trad. René Mugnier). Paris: Société d'Édition "Les Belles Lettres", 1965.

__________. *Ética a Nicomaco* (trad. Maria Araujo e Julian Marias). Madri: Centro de Estudios Constitucionales, 1985.

Artaud, A. "Le théâtre et la science", *L'Arbalète*, nº 13, 1976.

__________. *Ouvres completes: le théâtre et son double, le théâtre de Séraphin*. Paris: Gallimard, 1978, Ouvres Complétes IV.

__________. *Le théâtre et son double*. Paris: Gallimard, 1984.

__________. *O teatro e seu duplo* (trad. Teixeira Coelho). São Paulo: Max Linonad, 1987.

Aslan, O. *El actor en el siglo XX: evolución de la técnica problema ético*. Barcelona: Gustavo Gilli, s.d.

Azzaroni, G. (org.). *Il corpo sceniaco: ouvero la traduzione tecnica dell'attore*. Bolonha: Nuova Alfa, 1990, Teatro Eurasiano, nº 1.

Baitello Jr., N. "Dada and the destruction of cultural codes", in *Signs of humanity – L'Homme et ses signes*. Berlim: Mouton de Gruyter, 1992, vol. III.

_________. *Dadá-Berlim: des/montagem*. São Paulo: Annablume, 1993.

Bakhtin, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Brasília: UnB, Hucitec, 1987.

Balsinelli, R. e Negri, L. *Suida al mimo e al* clown. Milão: Rizzoli, s.d.

Barba, E. *Alla ricerca del teatro perduto*. Pádua: Marsilio, s.d.1.

_________. *L'Archipel du théâtre*. Lecture, Bouffoneries-Contrastes, s.d.2.

_________. *The dilated body*, seguido de "The gospel according to Oxyrhincus". Roma: Zeami Libri, s.d.3.

_________. *Viaggi con l'Odin*. Brindisi: Alfeo, s.d.4.

_________. "La fiction de la dualité", *Le Théâtre qui Dance*. Lecture, Bouffonneries, nºs 22/23, 1989.

_________. *Il corpo scenico: ovvero sulla la tradizzione técnica dell'attore*. Bolonha: Nuova Alfa, 1990, Teatro Eurasiano, nº 1.

_________. *Além das ilhas flutuantes*. São Paulo: Hucitec; Campinas: Editora da Unicamp, 1991.

_________. *La canoa de papel: tratado de antropologia teatral*. México: Gaceta, 1992, coleção Escenologia.

_________. *La canoa di carpa: tratado de antropogía teatral*. Bolonha: Il Mulino, 1993.

_________. "Le théâtre Kathakali", *Bouffonneries*. Cazilhac, nº 9, 1993.

_________ e Savarese, N. *El arte secreto del actor*. México: Pórtico de La Ciudad de México y Escenologia, s.d.

_________ e _________. *The secret art of the performer: a dictionary of theatre antthropology* (trad. Richard Fowler). Londres, Nova York: Routledge, 1991.

Barrault, J. L. "Le corps magnétique", *Cahiers Renaud*. Barrault, s.d.1.

_________. "Journal de bord de La Compagnie, Japon tournée", *Cahiers Renaud*. Barrault, s.d.2.

_________. *Souvenir pour demain*. Paris: Seuil, s.d.3.

Barthes, R. *Le degré zero de l'écriture*. Paris: Gonthier, s.d.1.

_________. *Elementos de semiologia*. São Paulo: Perspectiva, s.d.2.

Bastide, R. *Imagens do nordeste místico em preto e branco*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, s.d.1.

_________. *As Américas negras*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, Edusp, s.d.2.

_________. *As religiões africanas no Brasil*, 2 vols. Pioneira, s.d.3.

_________. *O candomblé da Bahia*. Rito Nagô, Nacional, s.d.4.

Bastide, R. *Olóòrisà: escritos sobre a religião dos orixás* (coord. e trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura). São Paulo: Ágora, 1981.

Beaujard, A. *Le théâtre comique des japonais*. Paris: Librarie Orientale et Américaine, s.d.

Beck, J. *La vie du théâtre*. Paris: Gallimard, s.d.

Bergson, H. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico* (trad. Nathanael Caixeiro). Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

Bernard, M. *L'Expressivité du corps*. Paris: Jean-Pierre Dellare, s.d.

Bertherat, T. *O correio do corpo*. São Paulo: Martins Fontes, s.d.

Bettetini, G. e De Marinis, M. *Teatro e comunicazione*. Florença: Rimini, Guaraldi, s.d.

Bijelac-Babic, R. "Utilizzazione di un metodo scientifico nello studio dell'expressione sportiva e teatrale", in F. Rufini, *La scuola degli attori*, s.d.

Boal, A. *Théâtre de l'opprimé*. Paris: Petite Colection Maspero, s.d.1.

__________. *Stop! c'est magnifique: les techniques actives d'expression*. Hachete, s.d.2.

__________. *Jeux pour acteurs et non-acteurs*. Maspero (Malgré Tout), s.d.3.

Bordier, G. *Anatomie appliquée à la danse: le corps humaine, instrument de la danse*. Paris: Anphora, s.d.

Borges, J. L. *Cinco visões pessoais*, 2ª ed. (trad. Maria Rosinda Ramos da Silva). Brasília: UnB, 1987, coleção Itinerários.

Brecht, B. *Ecrits sur le theatre 1 e 2*. Paris: L'Arch, 1972.

__________. *Estudos sobre teatro* (trad. Fiamma Pais Brandão). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

Brook, P. *L'Espace vide: écrits sur la théâtre*. Paris: Seuil, 1977.

Brumana, F. G. *Antropologia dos sentidos: introdução às idéias de Marcel Mauss* (trad. Júlio Assis Simões). São Paulo: Brasiliense, 1983, coleção Primeiros Passos.

Burnier, L. O. Caderno de notas (cadernos com anotações pessoais sobre o desenvolvimento da pesquisa), 1984-1993.

__________. Sur la formation de l'acteur. Dissertação de mestrado, Institut d'Etudes Théâtrales, Université de la Sorbonne — Paris III, 1985.

Burnier, R. "A obra de arte e seu mistério ontológico", *A Ordem*, vol. LX, 1958.

Calabrase, O. *A linguagem da arte*. Rio de Janeiro: Globo, s.d.

Campbell, J. *O poder do mito* (trad. Carlos Felipe Moisés). São Paulo: Palas Athena, 1992.

Camus, A. *O mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo* (trad. Urbano Tavares Rodrigues e Ana de Freitas). Lisboa: Livros do Brasil, s.d.

Carvalho, E. *História e formação do ator*. São Paulo: Ática, s.d.

Carvalho, E. M. M. (org.). *O pensamento vivo de Jung*. São Paulo: Martin Claret, 1986, coleção O Pensamento Vivo.

Carvalho, E. M. M. "A força da nostalgia: a concepção de tempo histórico dos cultos afro-brasileiros tradicionais", *Revista Religião e Sociedade*, nº 14/2, 1987.

Cascudo, L. da C. *Dicionário do folclore brasileiro*. Inep, MEC, s.d.

Ceballos, E. e Jimenez, S. *Técnicas y teorias de la dirección escénica*. México: Editorial Mexico, s.d., coleção Escenologia.

Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale. *Centro di lavoro di Jerzy Grotowski*. Pontedera, 1988.

Chekhov, M. *Para o ator* (trad. Álvaro Cabral). São Paulo: Martins Fontes, 1986.

Christoffersen, E. E. *The actor's way*. Londres, Nova York: Routledge, 1993.

Cocchiara, G. *Il linguaggio del gesto*. Turim: Fratelli Bocca, s.d.

"Comédien?! Clown?!", *Cazilhac, Bouffonneries — Contrastes*, nº 7, set., 1982.

Copeau, J. "Education de l'acteur", in *Notes sur le comédien*. Paris: Michel Brient, 1955, pp. 45-53.

_________. *Il luogo del teatro*. Florença: La Casa Usher, 1988.

Coppermann, E. *Le théâtre populaire pourquoi?* Maspero, s.d.1, Cahiers Livres 69.

_________. *Vers un théâtre different*. Maspero, s.d.2.

Cordeiro, A.; Homburger, C. e Cavalcanti, C. *Método Laban: nível básico*. São Paulo: LabanArt, 1989.

Coste, J.-C. *Corps it graphie*. Epi, s.d.

Coxe, A. H. "No começo era o picadeiro", *O Correio da Unesco*. Paris, nº 3, ano 16, mar., 1988.

Craig, E. G. *El arte del teatro*. México: Gaceta, 1987, coleção Escenologia.

Decroux, E. *Paroles sur le mime*, 9ª ed. Paris: Gallimard, 1963.

De Marinis, M. Sobre Etienne Decroux. Tese de doutoramento. Universidade de Bolonha, s.d.

De Martini, M. et al. *Teatro e comunicazione gestuale*. Milão: Bompiani, Versus Quaderni di Studi Semiotici, s.d.

_________(org.). *Teatro e semiótica*. Zingonia: Sate, Versus Quaderni di Studi Semiotici, 1978.

De Zoete, B. e Spies, W. *Dance and drama in Bali*. Londres: Faber and Faber, s.d.

Diderot, D. *Parole sur le comedien*. Paris: Garnier, Flammarion, s.d.1.

_________. *Discurso sobre a poesia dramática*. São Paulo: Brasiliense, s.d.2.

Disher, M. W. *Clowns and pantomime*. Benjamin Blan, s.d.

Dolz, F. P. *Introducción a la teoría del arte*, 3ª ed. Barcelona: Apolo, 1947.

Dorcy, J. *The mime*. Nova York: Robert Speller & Sons, 1961.

Dufrenne, M. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1967, vols. 1 e 2 (Epimétrée).

Dullin, C. *Souvenirs et notes de travail d un acteur*. Paris: Odette Lieutier, 1946.

Durant, W. *História da filosofia: vida e idéias dos grandes filósofos*, 11ª ed. (trad. Godofredo Rangel e Monteiro Lobato). São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1962.

During, B. *La crise des pedagogies corporelles*. Scarabée, s.d.

Duvignaud, J. *Sociologia do comediante*. Rio de Janeiro: Zahar, s.d.

Dychtwald, K. *Corpomente*. São Paulo: Summus, s.d.

Eco, U. *Semiótica e filosofia da linguagem*. São Paulo: Ática, s.d.1.

________. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, s.d.2.

________. *A estrutura ausente*. São Paulo: Perspectiva, s.d.3.

________ (dir.). *Teatro e comunicazione gestuale*. Bolonha: Versus Quaderni di Studi Semiotici, s.d.1.

Eines, J. *Alegato en favor del actor*. Madri: Fundamentos, 1985.

Eisenstein, S. *Memórias imorais: uma autobiografia* (trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura). São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Eliade, M. *O sagrado e o profano: a essência das religiões* (trad. Rogério Fernandes). Lisboa: Livro do Brasil, s.d.

Engibarov, L. G. "Auto-retrato de um palhaço", *O Correio da Unesco*. Paris, nº 3, ano 16, mar., 1988.

Etaix, P. "Les clowns et le cinéma", in *Clowns & farceurs* (org. J. Fabbri e A. Sallée). Paris: Bordas, 1982, pp. 159-68.

Evreinov, N. *El teatro en la vida*. Buenos Aires: Leaviatán, s.d.

Feldenkrais, M. *Consciência pelo movimento*. São Paulo: Summus, s.d.

Ferreira, A. B. de H. *Novo dicionário da língua portuguesa*, 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

Ferretti, S. F. "Bruxaria, oráculos, magia e feitiçaria no tambor de Minas do Maranhão", *Comunicações do Iser*, nº 30, ano 7, s.d.

Fotino, S. e Marcus, S. "Les mécanismes génératifs du conte populaire", in Solomon Marcus (dir.), *La semiótique formelle du folklore*. Academiei, 1978, cap. 5.

"'Fous' de théâtre", *Cazilhac, Bouffonneries-Contrastes*, nº 10, jun., 1983.

Gaiarsa, J. A. *A estátua e a bailarina: pedagogia do movimento*. São Paulo: Brasiliense, s.d.

Gardin, C. *O teatro antropofágico de Oswald de Andrade: da ação teatral ao teatro de ação*. São Paulo: Annablume, 1993.

Gasarabwe, E. L. *Le geste Rwanda*. Union Générale d'Editions, s.d.

Gassner, J. *Mestres do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1974, vols. I e II.

________. "Os artesãos da Renascença", in *Mestres do teatro I*. São Paulo: Perspectiva, 1974, pp. 191-93.

Gilson, É. *Linguistique et philosophie: essai sur les constantes philosophiques du langage.* Paris: J. Vrin, 1969, Essais d'Art et de Philosophie.

Goorney, H. *The theatre workshop story.* Londres: Eyre Methuen, s.d.

Grotowski, J. *Il teatr laboratorium*, número especial de *Sipario*, nº 404, s.d.

________. "A voz", *Le Théâtre, 1971 — 1* (dir. Arrabal, ed. Christian Bourgois). Paris, 1971, pp. 87-131 (trad. Luiz Roberto Galizia). (Originalmente palestra proferida em maio de 1969 para estagiários estrangeiros do Teater Laboratórium de Worclaw.)

________. *Vers un théâtre pauvre.* Paris: L'Age d'Homme, 1971.

________. Conferencia a Santo Arcangelo de 18 de julio de 1988. Transcrição de gravação, em francês, traduzida por Dinah Kleve. Não publicada, 1988.

________. "Il performer", *Centro di Lavoro di Jerzy Grotowski.* Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrali, Pontedera, 1988.

________. "Tu es le fils de quelqu'un", *Europe.* Paris, nº 726, out., 1989.

________. "C'était une sorte de volcan", *Les Dossiers H.* Paris, 1992.

Guinsburg, J. *Stanislavski e o teatro de arte de Moscou.* São Paulo: Perspectiva, 1985.

Hacks, C. *Le geste.* Paris: Fammarion, s.d.

Hall, E. T. *La dimension cachée.* Paris: Seuil, s.d.

Halson, E. *Peking opera.* Oxford: Oxford University Press, s.d.

Hanna, T. *Bodies in revolt: a primer in somatic thinking.* Dell Publishing, s.d.

Heidegger, M. *A origem da obra de arte.* Edições 70, s.d.

Helbo, A. (org.). *Semiologia da representação.* São Paulo: Cultrix, 1975.

Hethmon, R. H. *El metodo del actors studio.* Madri: Fundamentos, s.d.

Hijikata, T. "O Butoh da disciplina" (carta para Natsu Nakajima de abril de 1984), publicado no programa do espetáculo *Sleep and reencarnation from an empty land*, de N. Nakajima. Campinas, 1991.

Hoff, F. "Zeami on jo-ha-kyu theory", *Proc. 4th Iscrcp, Preservation and Development of the Traditional Performing Arts*, s.d.

Hugill, B. *Bring out clorons.* Nova Jersey: Chartwell Books, 1980.

Huizinga, J. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura* (trad. João Paulo Monteiro). São Paulo: Perspectiva, s.d.

Hume, D. *Investigações acerca do entendimento humano.* São Paulo: Companhia Editora Nacional, Edusp, s.d.

Hussel, E. *Idéias relativas a una fenomenologia pura y una filosofia fenomenológica.* México: Fondo de Cultura Economica, s.d.

"Improvisation — anthropologie théâtrale", *Cazilhac, Bouffonneries-Contrastes*, nº 4, jan., 1982.

Ionesco, E. *Diario II.* Madri: Guadarrama, 1969.

Ismael, J. C. "O Gordo e o Magro: a época de ouro do pastelão", *O Estado de S. Paulo*, 24 fev., 1990, Suplemento Cultural, pp. 1-2.

Ivern, A. *El arte del mimo*. Buenos Aires: Ed. Buenos Aires, s.d.

Jakobson, R. *Lingüística, poética, cinema*. São Paulo: Perspectiva, s.d.

Januzelli, A. *A aprendizagem do ator*. São Paulo: Ática, 1986.

"Jaques Maritain", *Revue Thomiste*. Paris, Augustin, Descleé, De Brouwer & Cie., Bruges, nºs 1-2, 1948.

Jeanes Antze, R. "Tradition and learning in Orissi dance of India: Guru-Sisya-Parampara graduate programme", in *Dance history and criticism*. Toronto: York University, s.d.

Jousse, M. *L'Anthropologie du geste*. Paris: Gallimard, s.d.

Jouvet, L. *Reflexions du comédien*. Rio de Janeiro: Americ, 1941.

Jung, C. G. *O homem e seus símbolos*, 4ª ed. (trad. Maria Lúcia Pinho). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s.d.1.

________. *Man and his symbols*. Nova York: Garden City, s.d.2.

________. *O homem à descoberta da sua alma: estrutura e funcionamento do inconsciente* (trad. Camilo Alves Pais). Porto: Brasilia, 1975.

________. *Psicologia e religião* (trad. dom Mateus Ramalho Rocha). Petrópolis: Vozes, 1978.

________. *Interpretação psicológica do dogma da trindade* (trad. dom Mateus Ramalho Rocha). Petrópolis: Vozes, 1979.

________. *Fundamentos de psicologia psicanalítica*, 2ª ed. (trad. Arecele Elman). Petrópolis: Vozes, 1983.

________. *Psicologia do inconsciente* (trad. Maria Luiza Appy). Petrópolis: Vozes, 1983.

________. *O eu e o inconsciente* (trad. Dora Ferreira da Silva). Petrópolis: Vozes, 1984.

Júnior, R. *A encenação e a maioridade do teatro*. Porto: Galaica, 1959, Teatro de Bolso — Grupo de Teatro Moderno.

Kant, E. *Crítica do juízo*. Madri: Espace Colpe, s.d.

Kantor, T. *El teatro de la muerte*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1984.

Kapandji, I. A. *Fisiologia articular: esquemas comentados de mecânica humana*. São Paulo: Manole, s.d., vols. I-III.

Knapp, M. L. *La comunicación no verbal: el cuerpo y el entorno*. Barcelona: Paidós, 1982.

Kuniega, J. *Jerzy Grotowski: la riccerca nel teatro e oltre il teatro — 1959 a 1984*. Florença: La Casa Usher, 1989.

Laban, R. *Modern educational dance*. Londres: MacDonald, s.d.1.

________. *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus, 1978

Lacoste, J. *A filosofia da arte* (trad. Álvaro Cabral). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

Laterza, M. e Azerêdo Rios, T. *Filosofia da educação: fundamentos*. São Paulo: Herder, 1971, vols. 1 e 2.

LEADBEATER, C. W. *The chakras*. Theosofical Publishing House, s.d., vol. I.

LECCO, Il Comballo Centro de Cultura Teatrale. *L'attore e l'autore*. Comballo: Oggiono, Lecco, 1987, Sessione dell'Universitá Intinerante dell Teatro.

LEDERMAN, M. *Stravinsky in the théâtre*. Estados Unidos: Da Cappo, s.d.

"L'ENERGIE de l'acteur", *Cazilhac, Bouffonneries-Contrastes*, n^os^ 15/16, 1985.

"LE THÉÂTRE, ailleurs, autrement", *Europe*. Paris, Messidor, nº 726, 1989.

LÉVI-STRAUSS, C. *O pensamento selvagem*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, EDUSP, s.d.1.

_________. *Le regard éloigné*. Paris: Plon, s.d.2.

_________. *La voie des masques*. Paris: Plon, s.d.3.

LIFAR, S. *La danse*. Genebra: Gonthier, s.d.

"LJE TE donnerri sept nuits", *Cazilhac, Bouffonneries-Contrastes*, nº 17, 1987.

LOCKE, J. *Ensaio acerca do entendimento humano*. São Paulo: Fundação Victor Civita, s.d.

LOPES, E. P. A máscara e a formação do ator. Tese de doutoramento em artes cênicas. Departamento de Artes Cênicas, Instituto de Artes, UNICAMP. Campinas, 1990.

LORELLE, Y. *L'Expression corporelle: du mime sacré au mime de theatre*. Bélgica: La Renaissance du Livre, 1974.

"LORSQUE le théâtre se fait femme", *Cazilhac, Bouffonneries-Contrastes*, nº 8, dez., 1982.

LOWEN, A. *Le plaisir*. Pointiers-Ligergé, Tchou, s.d.

_________. *Amor e orgasmo: guia revolucionário para a plena realização sexual* (trad. Maria Sílvia Mourão Neto). São Paulo: Summus, 1988.

MAGNANI, J. G. C. *Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MANN, J. e SHORT, L. *O corpo de luz: história e técnicas práticas para despertar o seu corpo sutil* (trad. Cecília Casas). São Paulo: Pensamento, 1990.

MARANON, G. *Psicologia del gesto*. Chile: Cultura, s.d.

MARCUS, S. "Linguistics structures and generative devices", *Cahiers de Linguistique Theórique et Appliqueé*. Romênia, Ed. de l'Académie de la République Socieliste de Roumanie, fasc. 2, 1974.

MARITAIN, J. *Les droits de l'homme et la loi naturelle*. Nova York: Editions de la Maison Française, s.d.1.

_________. *La responsabilité de l'artiste*. Paris: Librairie Arthéme Fayad, s.d.2.

_________. *Art et scolastique*. Paris: Louis Rouart et Fils, 1927.

_________. *Situation de la poésie*. Suiça: Desclée de Brouwer, 1938.

_________. *Creative intuition in art and poetry*. Tennessee: Kingsport, 1953.

MARONE, S. *Psicologia dos gestos das mãos*. Mestre Jou, s.d.

MAUSS, M. *Sociologie et anthropologie*. Paris: Presses Universitaires de France, s.d.

Mauss, M. "Les techniques du corps", *Journal de Psychologie*, n^os^ 3-4, XXXII, 1936.

McKinnon, R. N. "Zeami on the art of training", *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 16, 1953.

Meiches, M. e Fernandes, S. *Sobre o trabalho do ator*. São Paulo: Perspectiva, Edusp, 1988, coleção Estudos.

Merleau Du-Ponty, M. *Fenomenologia da percepção*. Freitas Bastos, s.d.1.

_________. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, s.d.2.

Meyerhold, V. *Comunicación: textos teóricos* (trad. José Fernandes). Madri: Alberto Corazón, 1972, vol. 2.

_________. *Ecrits sur le theatre*. Lausanne: La Cité, L'Age d'Homme, 1973, 1975, 1980, tomos I-III.

_________. *Teoria teatral*, 4ª ed. (trad. Augustin Barreno). Madri: Fundamentos, 1982.

Miller, J. *The body in question*. Londres: Jonathan Cape, s.d.

Mimes Journal. *Words on Decroux*. Califórnia: Thomas Leabhart, 1974, Pomona College Theatre.

Moles, A. e Rohmer, E. *Psychologie de l'espace*. Tournai Casterman, s.d.

Mollica, F. *Il teatro possibile: Stanislavski e il primo studio del Teatro d'Arte de Mosca*. Florença: La Casa Usher, 1989.

Moore, S. (org.). *The Stanislavski system* (1960). Nova York: Penguin Books, 1984.

Morais, R. de. *Arte: a educação do sentimento*. São Paulo: Letras & Letras, 1992.

Moreira, W. W. (org.). *Educação física e esportes: perspectivas para o século XXI*. Campinas, São Paulo: Educ, 1992, série Cadernos PUC 29.

Morin, E. e Piantelli-Pamarini, M. (orgs.). *O cérebro humano e seus universais* (trad. Heloysa de Lima Dantas). São Paulo: Cultrix, Edusp, 1978.

_________. *Para uma antropologia fundamental* (trad. Heloysa de Lima Dantas). São Paulo: Cultrix, Edusp, 1978, vol. 3 — A unidade do homem: invariantes biológicos e universais culturais.

Morris, D. *O macaco nu*. São Paulo: Círculo do Livro, s.d.

Morrochesi, A. *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*. Florença, s.d.

Moura, C. E. M. de (org.). *Meu sinal está no seu corpo*, 1ª ed. São Paulo: Edicon, Edusp, 1989.

Nietzsche, F. *Origem da tragédia*. Lisboa: Guimarães e Cia., s.d.

Nijinsky, R. (org.). *O diário de Nijinsky* (trad. José Simão). Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

Nunes, B. *Introdução à filosofia da arte*, 2ª ed. São Paulo: Ática, 1989.

Oliveira, A. C. de e Santaella, L. (orgs.). *Semiótica da cultura, arte e arquitetura*. São Paulo: Educ, 1987, série Cadernos PUC 29.

Ordem. Rio de Janeiro, órgão do Mvital, mensal, 1928-1958.

ORTEGA, J. e GASSET. *Ideas sobre el teatro y la novela*. Madri: Revista de Occident en Alianza, 1982.

OUSPENSKY, P. D. *Um novo modelo do universo*. Pensamento, s.d.

PANDOLFI, V. *Histoire du théâtre*. Bélgica: Marabout Université, s.d., vols. I e II.

PATNAIK, D. N. *Odissi dance*. Orissa Sanget Natak Akademi, Bhubaneswar, s.d.

PAVIS, P. *Voix & images de la scène: pour une semiologie de la reception*. França: Presses Universitaires de Lille, 1985.

PEIRCE, C. S. *Ótica: perspectiva e filosofia*. São Paulo: Cultrix, s.d.

________. *Semiótica* (trad. José Teixeira Coelho Neto). São Paulo: Perspectiva, 1977.

PLAZA, J. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva; Brasília: CNPq, 1987, coleção Estudos.

PRANDI, R. *Os candomblés de São Paulo*. São Paulo: Hucitec, EDUSP, s.d.

PUCCETTI, R. Relatório de pesquisa, 1988.

________. Diário de trabalho, 1990, 1993, 1994.

PUJADE-RENAUD, C. *Expression corporelle, language du silence*. ESF (Science et Education), s.d.

QUERINO, M. *Costumes africanos no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, s.d.1.

________. *A raça africana*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, s.d.2.

QUINTEIRO, E. A. *Estética da voz*. São Paulo: Summus, s.d.

RAMOS, A. *O folclore negro do Brasil*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, s.d.1.

________. *Introdução à antropologia brasileira*. Edições da CEB, s.d.2.

RENDEL, P. *Introduzione ai chakra: l'anatomia occulta e l'espansione della coscienza*. Roma: Hermes, 1993.

REPERTÓRIO. Universidade Autônoma de Querétaro, trimestral, nov., 1987.

RICHARDS, T. *Al lavoro con Grotowski sulle azione fisiche*. Milão: Ubulibri, 1993.

ROBERTS, P. *Mimo, el arte del silencio*. Espanha: San Sebastian, Tartallo, s.d.

RUFFINI, F. (dir.). *La scuolla degli attori: rapporti dalla prima sessione dell'ISTA (International School of Theatre Anthropology)*. Florença: La Casa Usher, 1980.

________. "Pour une sémiologie concrète de l'acteur", *Degrés*, nº 30, 1982.

RUIZ, R. *Hoje tem espetáculo? As origens do circo no Brasil*. Rio de Janeiro: INACEN, MINC, 1987.

SACCOMANDI, H. "Crítico decifra metamorfose do mito Carlitos", *Folha de S. Paulo*, 10 dez., 1989, Ilustrada.

SAMPAIO, L. F. de A. *L'Intuition dans la philosophie de Jaques Maritain*. Paris: J. Vrin, 1963, Problémes et Controverses.

SANTAELLA, L. *A assinatura das coisas: Peirce e a literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, Biblioteca Pierre Menard.

SANTOS, J. E. dos. *Os nagô e a morte*. Petrópolis: Vozes, 1986, coleção Mestrado, vol. 4.

SARTRE, J.-P. *Un théâtre de situations*. Paris: Gallimard, s.d.1.

_________. *Une structure du langage*. Paris: Gallimard, s.d.2.

SAVARESE, N. *Il teatro al di là del mare. Leggendario occidentale dei teatri d'Oriente*. Turim: Studio Forma, s.d.

"SCÉNES de la commedia dell'arte", *Cazilhac, Bouffonneries-Contrastes*, nº 11, set., 1983.

SCHECHNER, R. "Anthropological analysis", *The Drama Review*, vol. 22, nº 3, 1978.

_________. *Between theatre and anthropology*. University of Pensylvannia Press, 1984.

_________. "Restoration of behaviour", in E. Barba e N. Savarese, *The secreat art of the performer* (trad. Richard Fowler). Londres, Nova York: Routledge, 1991.

SCHNAIDERMAN, B. (org.). *Semiótica russa* (trad. Aurora Fornoni Bernardini, Boris Schnaiderman e Lucy Seki). São Paulo: Perspectiva, 1979, coleção Debates.

SCOTT, A. C. *The classical theatre of China*. Londres: Allen and Unwin, s.d.1.

_________. *Mei Lan-Fang*. Londres: Hong Hong University, Allen and Unwin, s.d.2.

_________. *The theatre in Asia*. Londres: Weidenfeld and Nicholson, s.d.3.

SEBEOK, A. T. A. (ed.). *Encyclopedic dictionary of semiotics*. Berlim, Nova York, Amsterdã: Mouton de Gruyter, 1986.

SEGOLIN, F. *Personagem e anti-personagem*. São Paulo: Cortez Moraes, 1978.

SEYSSEL, W. *Arrelia e o circo, memórias de Waldemar Seyssel*. São Paulo: Melhoramentos, 1977.

SHAWN, T. *Every little movements: a book abaut Delsarte*. Estados Unidos: Dance Horizont, s.d.

SHKLOVSKI, V. "El clown, la comedia y la tragedia", in *El circo soviético*. Moscou: Progresso, 1975.

SIMIONI, C. R. Caderno de anotações — Diário de trabalho, 1985-1992.

SIMON, A. *Le théâtre á bout de souffle*. Paris: Seuil, s.d.

SODRÉ, M. *A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil*, 2ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

SPARTA, F. *A dança dos orixás*. São Paulo: Herder, s.d.

STANISLAVSKI, C. *A criação de um papel* (trad. Pontes de Paula Lima). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

_________. *Ma vie dans l'art*. Lausanne: L'Age d'Homme, 1980.

_________. *Mi vida en el arte*. Argentina: Quetzal, 1981.

_________. *A preparação do ator* (trad. Pontes de Paula Lima). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

_________. *A construção da personagem* (trad. Pontes de Paula Lima). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

STEBBINS, C. F. *Delsarte system of expression*. Estados Unidos: Dance Horizont, s.d.

STERN, A. *Philosofie du rire et des pleurs*. França: Presses Universitaires de France, s.d.

Strauss, C. L. *Mito y significado*. Buenos Aires: Alianza, 1986.

Stravinsky, R. C. *Conversas com I. Stravinsky*. São Paulo: Perspectiva, s.d.

Subirats, E. *A cultura como espetáculo*. Nobel, s.d..

Talens, J. et al. *Elementos para uma semiótica del texto artístico: poesia narrativa, teatro, cine*, 2ª ed. Madri: Cátedra, 1980.

Taviani, F. "Incrocitra oriente e occidente", in *Kathakali*. Roma: Libretti dell'Arcoiris, s.d.

________ e Schino, M. *Il sefreto della commedia dell'arte*. Florença: La Casa Usher, s.d.

"Théâtres d'Orient: le Kathakali, l'Odissi", *Cazilhac, Bouffonneries-Contrastes*, nº 9, mar., 1983.

Toporkov, V. O. *Stanislavski in rehearsal: the final years* (trad. C. Edwards). Nova York: Theatre Arts Books, s.d.

Toro, F. de. *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*, 2ª ed. Buenos Aires: Galerna, 1989.

Touchard, P. A. *Dioniso, apologia do teatro*. São Paulo: Cultrix, Edusp, s.d.

Ubersfeld, A. *Lire le théâtre*. Paris: Editions Sociales, 1977, Les Classiques du Peuple Critique.

Ulman, J. *De la gymnastique aux sports modernes*. Paris: J. Vrin, s.d.

Velho, Y. M. A. *Guerra dos orixás: um estudo de ritual e conflito*. Rio de Janeiro: Zahar, s.d.

Verger, P. *Lendas africanas dos orixás*. São Paulo: Corrupio, s.d.1.

________. *Orixás, deuses iorubás na África e no Novo Mundo*. São Paulo: Corrupio, s.d.2.

________. *Notion de persone en Afrique noir*. Paris: Centre National de la Recherche Scientific, s.d.3.

Vigarello, G. *Les corps redressé*. Jean Pierre Delarge, s.d.

Villela, E. C. *Fisiologia da voz*. São Paulo, s.ed., s.d.

Viola, J. e Masson-Sekine, N. *Butoh, shades of darkness*. Tóquio: Shufunotomo, 1988.

Watanabe, M. "Tra Oriente e Occidente", in F. Ruffini (dir.), *La scuola degli attori*. Florença: La Casa Usher, 1980.

Watson, I. *Towards a third theatre: Eugenio Barba and the Odin Teatret*. Londres, Nova York: Routledge, 1993.

Weil, P. *Amar e ser amado: a comunicação no amor*. Petrópolis: Vozes, s.d.

________ e Tompakon, R. *O corpo fala: a linguagem silenciosa da comunicação não-verbal*. Petrópolis: Vozes, 1975.

Zeami. *La tradicion secrète du Nô* (trad. e coment. René Sieffert). Paris: Gallimard, s.d.

________. *On the art of the Nô drama: the major treatises of Zeami* (trad. J. Thomas Rimer e Yamazaki Masakazu). Nova Jersey: Princeton Library of Asian Translations, 1984.

Ziegler, J. *O poder africano*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, s.d.

Dicionários consultados

AZEVEDO, D. de. *Grande dicionário português/francês*, 8ª ed. Lisboa: Bertrand, 1988.

AZEVEDO, F. F. dos S. *Dicionário analógico da língua portuguesa: idéias afins*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1950.

BURTIN-VINHOLES, S. *Dicionário francês-português, português-francês*, 27ª ed. Porto Alegre: Globo, 1975.

CUNHA, A. G. da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*, 4ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

DAUZAT, A.; DUBOIS, J. e MITTERAND, H. *Nouveau dictionnaire étymológique et historique*, 4ª ed. Paris: Larousse, 1964.

LAMPE, G. W. H. (ed.). *A patristic greek lexicon*, 8ª ed. Oxford: Oxford University Press, 1987.

LE GRAND Robert de la langue française — Dic. alphabétique et analógique de la langue française, 2ª ed. Paris, 1985.

MACHADO, J. P. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Confluência, 1956, vols. 1-2.

PENGUIN English dictionary. Harmondsworth: Penguin Books, 1984.

SEBEOK, T. A. *Encyclopedic dictionary of semiotics*. Berlim, Nova York, Amsterdã: Mouton de Gruyter, 1986.

TORRINHA, F. *Dicionário latino-português*. Porto: Gráficos Reunidos, 1942.

ANEXO

Ações codificadas do ator Carlos Simioni

a) Hiper-tensão:

- nível baixo;
- equilíbrio e desequilíbrio;
- continuidade até o fim do movimento;
- oposições:
  - normal;
  - até rasgar músculos;
  - estátuas em oposição;
- interiorizada;
- no rosto;
- rosto e corpo ao mesmo tempo;
- estátuas em desequilíbrio:
  - com uma perna levantada;
  - com desequilíbrio;
- hipertensão caixa de fósforo;
- hipertensão com ponta dos pés;
- hipertensão nas mãos;
- respiração profunda na hipertensão;
- respiração compassada (curta);
- hipertensão parado;
- hipertensão conduzida — intervenção voluntária;
- hipertensão dinâmica das ações sem intervenção;
- hipertensão para o ar — distribuição de energia;
- hipertensão para o solo;
- hipertensão com lançamento;
- distribuição do peso do corpo na hipertensão;
- voz de hipertensão.

b) Tensão contínua:

- variação das tensões:

  - micro;
  - dosada;
  - fluida;
- contida;
- expansiva;
- vento (voando);
- ar (relação com divino);
- tensão contínua — início no cóccix;
- tensão contínua — corpo dilatado;
- tensão contínua — olhos fechados;
- tensão contínua — olhos abertos.

c) *Sacadées* (Proust):

- normal;
- grande;
- lento-rápido;
- entrecortado livre;
- parado;
- locomovendo;
- *sacadées*:
  - braço;
  - coluna;
  - rosto;
- com rosto e sem rosto;
- com rosto de hipertensão.

d) Impulsos:

- fogo:
  - para baixo;
  - para cima (com eco);
- cobra:
  - para baixo;
  - para cima;
  - com eco;
  - sinuosa contínua;
  - impulso contido na hipertensão;
- psoas;
- chibatadas:
  - pequenas:
    - contínuas;
    - uma de cada vez;
  - grandes:
    - contínuas;
    - uma de cada vez;
- êxtase em extensão;
- êxtase contido.

e) Máscaras:

- fixa;
- hipertensão com movimento;
- fixa parada;
- passando de uma para outra;
- leve e fluida;
- máscaras em ação:
  - Bali;
  - inocência (para cima e para baixo);
- tragédia;
- comédia;
- tristeza;
- águia;
- Francesco;
- Tuca;
- santa Mônica:
  - choro;
  - dores do simi;
  - Carlota;

- máscaras do mendigo:
    - Tio Chico;
    - Bali;
    - olho virado;
    - sorriso Iben;
    - batismo;
    - Tititatá;
    - tricô;
    - rasgando camisa.

f) Estátuas:

- figuras fixas:
    - árvore Vale Formoso;
    - estátua das escritas;
    - muro de Berlim;
    - boca de leão;
    - águia;
    - dilatadas;
- passando de uma para outra;
- rasgada;
- do ponto zero à estátua final.

g) Kelbilim (matrizes):

- choro;
- três cortes;
- chibatadas;
- sedução;
- santa Mônica;
- PROUST;
- duas vozes;
- pé no chão;
- tristeza;
- Tuca;
- desnudamento;
- Francesco;
- inocência;
- bastões;
- relação com divino;
- estátua águia;
- cobra;
- chicote;
- êxtase;
- sexo no estômago;
- hipertensão e todas as variações;
- tensão contínua e todas as variações;
- tear;
- grito mudo;
- rasgando peito;
- orgasmo.

h) Matrizes mendigo:

- limpar olhos;
- Bali;
- coçando a perna;
- indicador;
- rasga folha;
- piscada tio Chico;
- erê brincando;
- flechadas — Kil;
- gargar;
- batendo nos dentes;
- tititatá;
- lobo dormindo;
- risadas;
- mão pingando;
- Joaquim;
- Carlota;

- agachando e tocando o corpo;
- milho para galinha;
- rasgando a camisa;
- tricô;
- amaciando;
- pequeno dinossauro;
- embalando neném;
- mãos de inseto;
- batucada;
- mão de elefante;
- rir de boca fechada;
- laçador;
- lobo roncando;
- lobo se lavando;
- voar dos morcegos;
- moscas/algodão;
- rabiscando;
- apaga velinhas;
- pegando;
- batendo;
- garfo;
- bambu raspando no chão;
- o parafuso e a concha;
- carregando argila na cabeça;
- escondendo rosto na camisa;
- arrastando a latinha;
- espreguiçando na base.

i) Vozes:

- tremeilicada;
- de Iben;
- gralha;
- risada;
- sopro para dentro;
- topo da nuca;
- sussurro;
  - normal;
  - projetado;
  - acústico;
- adolescente;
- tambor desafinado;
- aguda soprano;
- garganta sem projeção;
- faminto;
- peito;
- entrecortada rápida;
- normal:
  - com ressonância;
  - na cabeça;
  - no peito;
  - na garganta;
  - projetada;
  - baixa;
  - com eco;
- Lulú;
- gargalhada;
- choro;
- lobo;
- lobo com respiração contrária;
- querquer:
  - lento;
  - rápido agudo;
- Eloir;
- menino;
- duas vozes:
  - projetadas;
  - normais;
  - com eco e acústica;

Andando, com passos largos, lentos e sem peso, braços para cima da cabeça, vai baixando, com sinuoso e câmera lenta, dizendo com voz de ópera de Pequim: (texto: *"Atentai"*). Arregaça corpo até o fim, aí vai relaxando e com voz normal diz: (texto: *"Uma leoa anda solta e persegue tudo o que é vivo, molha, incha e cresce"*).

Cena das *dores*

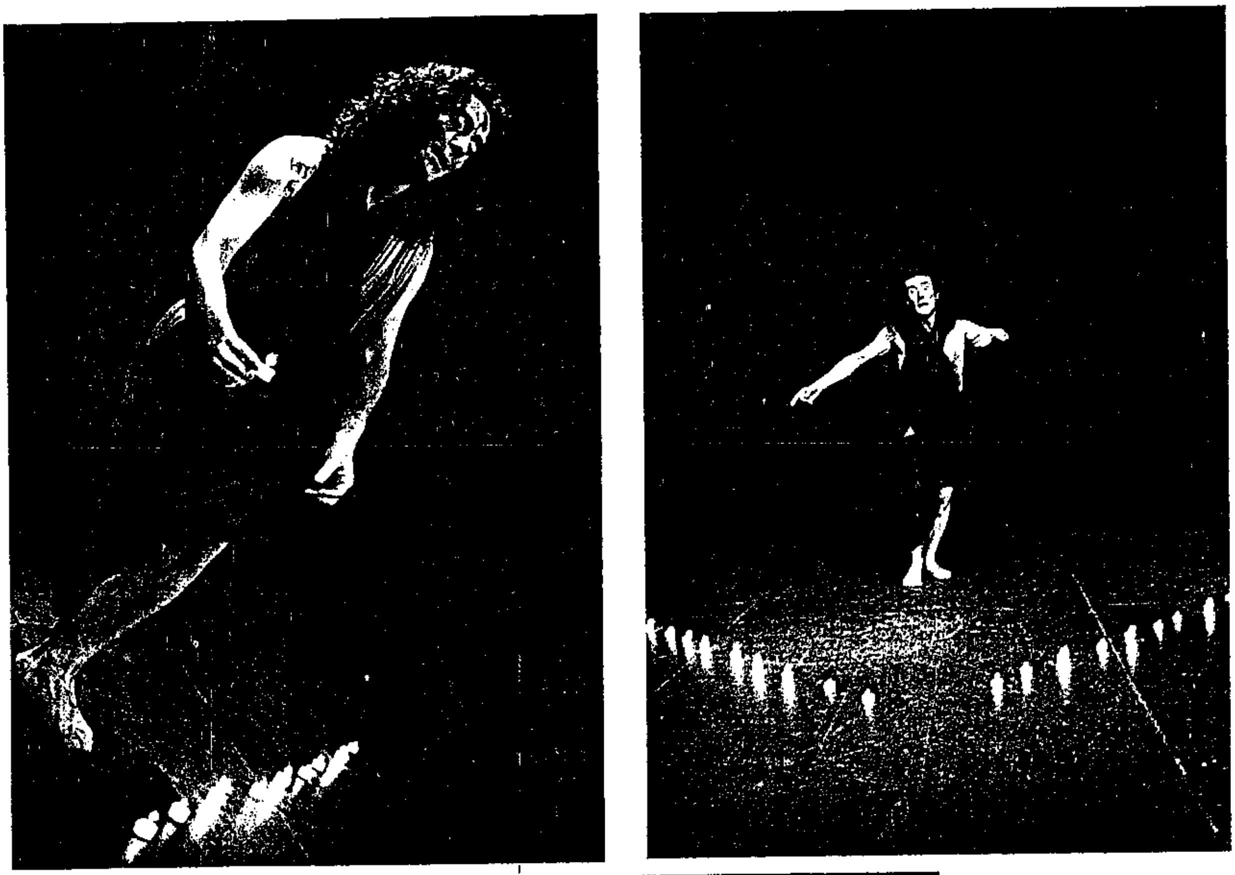
Matrizes: hiper-tensão; tensão contínua; Proust; águia; duas vozes; tremelicar; êxtase em extensão.

Começa de costas para o público, vira lentamente e se coloca na posição básica da hiper-tensão. Começo da estátua em movimento águia; conforme vai se formando a estátua, acentua com sons a respiração. Quando a águia está no ponto final, com o rosto pronto, acentua o olhar (abre o máximo que pode o olho). Espera quatro segundos e vai abaixando gradativamente. Conforme vai abaixando o tronco, vai *desmontando águia e rosto e diminuindo o som da respiração.*

Quando está com o tronco e cabeça para baixo, muda automaticamente o corpo para tensão contínua, *vai subindo*, braços em posição de súplica, com voz de menino e língua inventada. *Três passos* e tensão contínua; acaba; *vira para a esquerda; dá três passos*; a mesma voz, mas com perguntas interrogativas. *Pára, vira rápido para a direita, dá três passos*, estende a mão para a frente, voz de súplica. *Pára, permanece na mesma posição*, só *vira o rosto* para a esquerda e *começa gradativamente* Proust com rosto e voz de peito tremelicando. O Proust com rosto vai aumentando na medida em que anda lateralmente até chegar à outra extremidade. *Pára*, muda de Proust para hiper-tensão com voz e, *agachando*, utiliza o eco da hiper-tensão e da voz. Finalizando o eco, *aproveita o final do mesmo, que já é* a tensão contínua. Repete a mesma ação da súplica do começo, só que em menos tempo. Alterna entre tensão contínua, hiper-tensão e Proust com rosto, cada vez mais intenso. Muda de voz: voz de súplica, voz de hiper-tensão e voz de Proust. Quando chega ao máximo dessas trocas, cala a voz, e permanecem as ações físicas, cada vez mais sufocadas. Até o ponto de estourar tudo num grito (como se fosse um balão que explode); vai até o fim da explosão e *rapidamente encolhe o corpo*, e lá embaixo solta duas vozes: (texto: *"Badan badaia"*). *Levanta* e fica em posição básica das duas vozes, e diz, apontando com o dedo para a frente: (texto: *"Porco Haydum, chacal do medo"*), *vira para a esquerda* na mesma posição com duas vozes: (texto: *"Olha-me na cara"*), *vira para a direita*, na mesma posição, e diz: (texto: *"Não vês que dia a dia estou secando, que a cadela da noite avança a língua?"*). *Vira para a frente* com mais intensidade, diz com duas vozes e ritmo de tambor: (texto: *"Teu corno nos meus pulmões; furas-me todo"*).

Pára, segura a respiração, volta os dois braços para o peito, faz internamente o "êxtase em extensão" imperceptível para o público. Com os braços faz a ação do rasga peito e voz de grito do coração, enquanto rasga o peito. Faz duas vezes.

Cena da sedução (descrição na página 272 do "Anexo"). Fotos: Teresa Dantas



Cena das dores (descrição na página 273 do "Anexo")

- súplica;
- Proust;
- engasgada;
- sufocada;
- rasgar peito;
- pé no chão;
- apaga velinhas;
- peito com psoas entrecortada (chorosa);
- Tucá;
- voz de Iben (sem lábios);
- Francesco;
- inocência;
- mendigo;
- tristeza.

Kelbilim, o cão da divindade

Observação: as cenas descritas abaixo seguem o seguinte padrão: em sublinhado constam as matrizes (e suas variantes); em itálico, os *ligamens*; e em letra normal, as descrições de maneiras como as ações eram executadas e as adaptações feitas para o contexto específico da cena.

Cena da *sedução*

Matrizes: fogo; cobra; psoas (espasmos); sinuoso; corpo dilatado; impulso.

Agachado no ninho, antes brincando de "erê"; pára, olha ponto fixo, dilata corpo, vai subindo lentamente, corpo dilatado e fazendo "sinuoso" imperceptível (só com memória muscular). Coloca saia, dá três passos para trás, abre saia "pavão", pega com os dedos do pé direito o tecido que está atrás. Enquanto pega, peito vai para cima. Com mão direita, traz lentamente o tecido vermelho enrolando no tronco, como se fosse cobra subindo. Espasmo longo e pega todo o tecido e enrola no pescoço, rindo; arruma cabelo, passa mão no peito, e com voz de sussurro (texto: "Cuidai-vos"). Começa a andar com andar sem peso e lento, uma cobra em câmara lenta e com eco (texto: "Adolescentes", mãos subindo para peito, voz de adolescente).

Fogo rápido e contido com dois passos rápidos, pára (texto: "*Machos*"), voz forte e de garganta, braços acariciando cabeça imaginária, tronco curvado para a frente.

Fogo rápido, dois passos rápidos e contidos, sinuoso lento (texto: "*Fêmeas*"), voz de mulher, postura corporal da foto "*femele role*".

Psoas contínuo, com três passos rápidos, freia abruptamente, *aproveita impulso* e levanta braços que se encontram no alto da cabeça, pára e (texto: "*Velhas*"), espaçado, voz de garganta sem projeção.

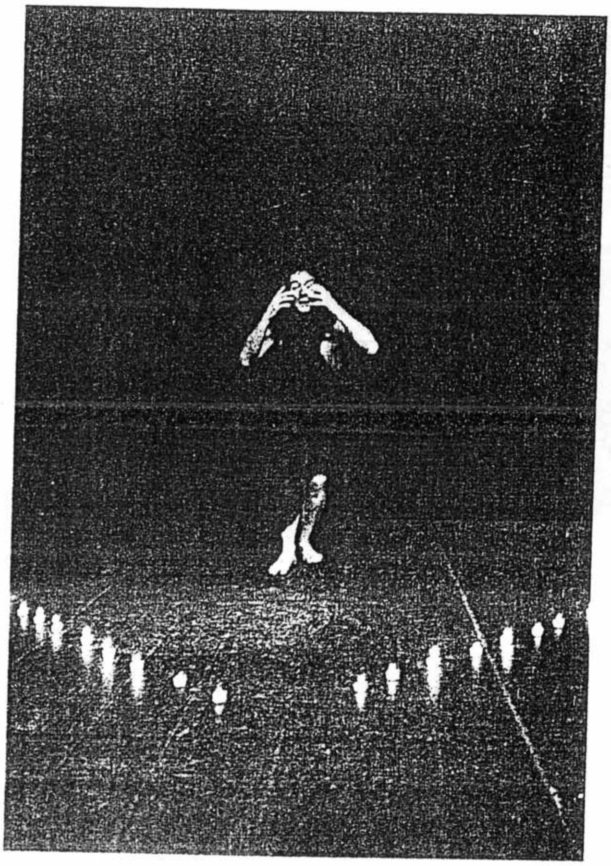
Imediatamente impulso, andar lento, abaixando os braços, enquanto diz com voz fina, gritada e de cabeça: (texto: "*Colocai vossas mãos sobre as genitálias*"). Tudo numa só respiração.

Uma *respirada rápida,* e rápido diz: (texto: "*Faminto caminho vagaroso*"), com voz de "lobo", fazendo com três andares largos as seguintes matrizes ao mesmo tempo: sinuoso projetado e rápido, psoas (espasmos) pequenino e fogo duas vezes mais lento e no espaço.

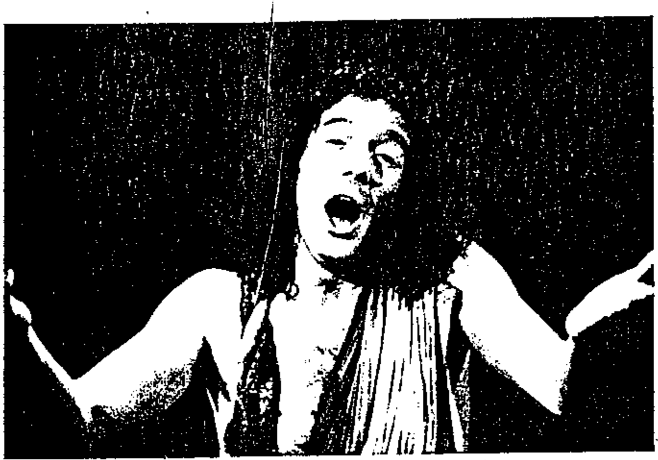
Pára, faz cobra para baixo com eco, torção do corpo para trás, diz: (texto: "*Oh! Pelos deuses, quero lamber-vos a cona*"), com voz de peito.

Volta, quando chega com o tronco para frente, *voz cacarejando,* diz: (texto: "*Quero adestrar caralhos*"), com andar soltando fogo, cabeça indo para baixo.

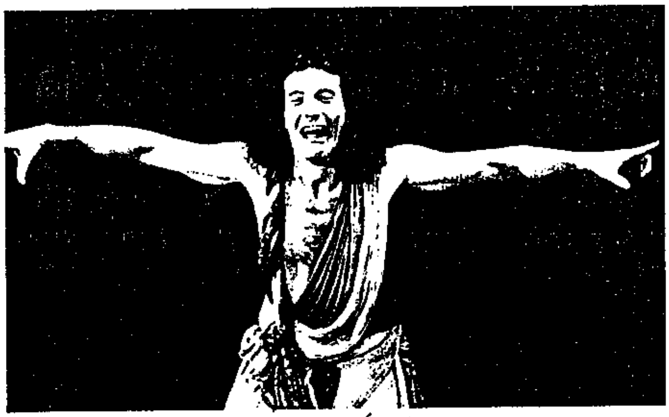
(Texto: "*Quero o néctar augusto de vaginas e falos*") voz de garganta raspando, abaixa quadril e fogo e cobra rápida, espirrando chamas com os dedos; *pára, vira rápido* apontando com o braço para frente, posição de samurai pela metade, diz com voz sussurrada: (texto: "*Centuriões, moçoilos, guerreiros, senadores*").



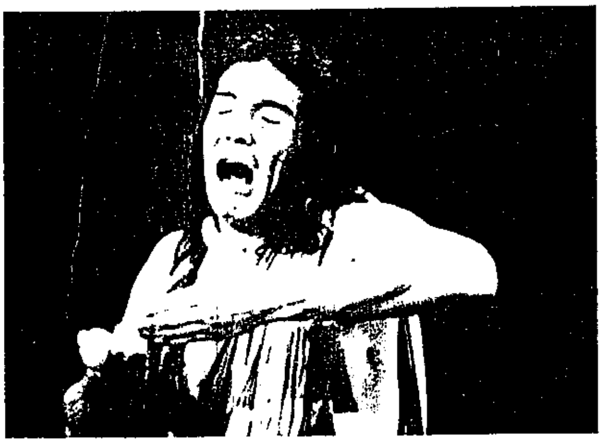
Fotos: Teresa Dantas



Tensão contínua: relação com o divino

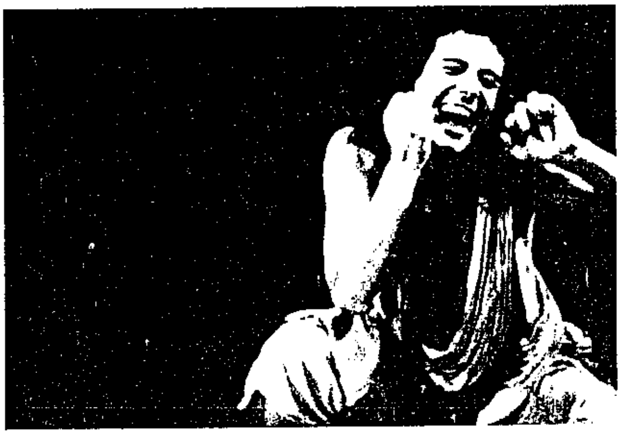


Estátuas: Águia



Máscaras: tragédia

Mendigo: batendo nos dentes



Fotos: Lenise Pinheiro

Ações da dança pessoal do ator Ricardo Puccetti

a) Lista de todas as ações físicas por ordem cronológica de elaboração:

- guerreiro:
    - segurando facas;
    - segurando espada;
    - mãos em faca;
- japonesa (várias subdivisões);
- guerreiro com braços esticados (mãos conduzidas pelo polegar);
- japonesa na ponta dos pés;
- dança desequilibrada;
- banho de mar;
- cabeça procurando algo;
- Ogum Oiá;
- ações de cabeça (lento, pesado, suave, pequeno, parado, andando, olhos fechados e abertos);
- impulsos de respiração (andando, sentado, fazendo ações, com ou sem máscaras);
- ausência de respiração (depois respira lentamente e faz ações):
    - leve e olhando o espaço;
    - com ações nervosas;
    - "deus";
- puxando os cabelos;
- chuva;
- o afogado nadando;
- soquinho desafiador;
- empinando papagaio;
- pianista:
    - com olhos abertos e outras ações de mãos e cabeça;
    - com respiração prensada ou frouxa;
- Omolu;
- Ogum dançando para Omolu (segurando bastão, mãos em faca, olhos abertos, máscaras, ações menores);
- Lançando setas com as mãos;
- pegar folhas;

- percussão pelo ar;
- anão na defesa (ou anão com fogo na cabeça);
- chocalho;
- apontar;
- maré no abdômen (água nas várias partes do corpo) (suave, pesado/lento e velho);
- maré no abdômen com respiração para dentro;
- o afogado;
- luta de facas com abdômen na ponta dos pés;
- desviar com abdômen;
- dança com cintura e costas;
- saltitar na ponta dos pés com abdômen prensado para cima (criança);
- giros e sensação de rodar;
- pantera na barriga/tigre;
- gravidade;
- trabalho do terceiro olho;
- batendo na porta;
- gordo;
- sanfona;
- máscaras;
- velho;
- congado;
- guerreiro de saias ou com leques (amazonas);
- dança desequilibrada + amazonas;
- guerreiro da ópera de Pequim;
- árvore seca;
- vôo;
- enroscado (com ou sem japonesa);
- aceno;
- dança da criança velha;
- cego;
- capoeira mole;
- Zeus;
- japonesa com pantera na barriga;
- dança da cabeça com máscaras (sentado ou em pé)

- Pesadelos:
  - monstros;
  - gritos;
  - choros;
  - devassos;
  - loucos;
  - múmias (Hijikata);
- esticados (grito do Hijikata);
- Hijikata cego;
- acariciar;
- fantasmas com terceiro olho (olho aberto ou fechado, grande ou suave);
- Teotônio criança;
- passarinho ao vento;
- saída "expresso da meia-noite";
- giro "expresso da meia-noite";
- impotente se acarinhando;
- estátua do vazio sai pela mão;
- labirinto da memória;
- andar "nada é";
- transando com a parede:
  - dinâmica do pai;
  - butozística;
- olhares e andares pelo espaço:
  - com *koshi;*
  - com ausência de respiração leve;
- pai:
  - andar pelo espaço;
  - silêncio desmemoriado — olhares;
  - pai chorando;
  - sentar;
  - ações de mão (coçar cabeça, alisar a face, comer unha);
- flutuar;

- matar pernilongos;
- dança num pé só;
- Vardo;
- Quintilhano;
- Zé Loco;
- foto da mulher com criança;
- andar do vento;
- andar da terra;
- velho do dentinho;
- terceiro olho que penetra no escuro;
- vento (horizontal e vertical);
- vôo flutuando;
- ar vertical para cima;
- passeio com o peito (mudanças de direção);
- ar vertical para baixo;
- sopro de vento (mudanças de direção, de dinâmica, e andar redemoinho);
- águia em vôo.

b) Tabela das ações físicas codificadas agrupadas por qualidades e tipos:

Qualidade	Tipos	Ações
I JAPONESA	Andares	a) De base: – chão – médio – alto pequeno – esticado – tubo – ponta do pé b) Ponta do pé: – desequilibrado – desfilando – picadinho – corrida picada – passo largo – mostrando o quadril c) Ópera de Pequim
	Giros	a) Do lenço b) Do lado do quadril c) No eixo d) Picadinho e) Do passo largo
	Mãos	a) Patinha no rosto b) Choro dos dedos c) Puxar na ponta dos pés d) Algas com giros e) Brincando com os cabelos f) Chamar ao longe g) Mão pássaro h) Mãos que desenham
	Imagens	a) Pingos de chuva b) Pavão c) Flores

		d) Leques e) Espetos f) O passeio da donzela
	Olhos	a) Oito b) Redondo c) Juntos
	Danças	a) Dança do Peito b) Dança contida c) Pantera na barriga d) Dança entre fotografias e) Enroscado (pedra e suave) f) Japonesa escondida

Qualidade	Ações		
II Guerreiro		Ataque	Cobra Flecha Espada cortante Espada penetrante
	a) Guerreiro segurando facas, segurando espadas e mãos em faca	Impulso	Direto Com contra-impulso Avalanche de impulsos Ameaça
	b) Guerreiro da ópera de Pequim	Olhar	Cego Ataca e depois olha Ataca e olha antes/durante/depois
	c) Guerreiro com braços esticados/mãos conduzidas pelo polegar	Andares	Pantera (base alta e baixa) Guerreiro ópera de Pequim Pantera passo largo Guerreiro escondido
	d) Pantera na barriga	Equilíbrio	Defensivo (espada ataca, corpo recua) Engajado (corpo ataca junto com a espada)
		Pausas	Pausa abrupta Pausa suspensa Pausa ataque
	e) Ogum dançando para Omolu		
	f) Lançando setas com as mãos		
	g) Percussão pelo ar		
	h) Chocalho		
	i) Desvio com abdômen		
	j) Dança com cintura e costas		
	k) Batendo na porta		
	l) Congado		

	m) Ogum Oiá		
	n) Omulu		
	o) Zeus		
	p) Soquinho desafiador		
III VELHO	a) Maré no abdômen (pesado e lento)		
	b) Ações de cabeça (pesado e lento) (andando, parado, fazendo ações)		
	c) Cego		
	d) Dança da criança velha		
	e) Hijikata velho		
	f) Velho		
	g) Velho do dentinho (andando/dança do peito)		
	h) Gravidade		
IV CRIANÇA	a) Saltitar na ponta dos pés com abdômen prensado para cima		
	b) Anão com fogo na cabeça		
	c) Sanfona		
V MAR	a) Maré no abdômen		
	b) Maré no abdômen com respiração para dentro		
	c) Apontar		
	d) Capoeira mole		
VI AMAZONAS	a) Guerreiro de saia com leques		
	b) Luta de facas com abdômen, na ponta dos pés		
	c) Dança desequilibrada das amazonas		
	a) Pesadelos	Gritos	Ao céu Oferenda Da criança
		Choros	Do querubim Da criança Do prisioneiro
		Loucos	Alegre (de boca aberta ou fechada) Dinossauro Tristeza cega (máscara) Vesgo direito (máscara)

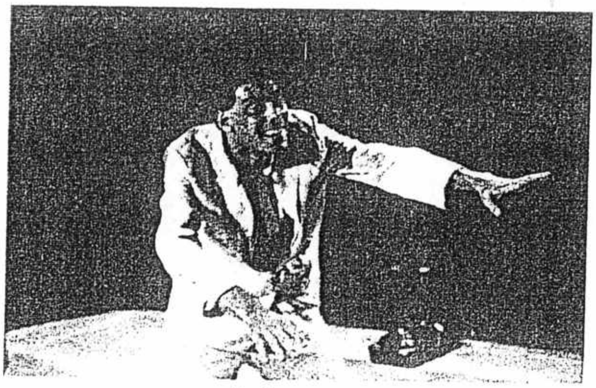
VII PEDRA			Queixo para trás
		Devasso	
		Esticados (grito de Hijikata)	
		Monstros	
		Múmia do Hijikata	
	b) Árvore seca		Árvore seca Tronco seco Implorando (baixo/médio) Cristo na cruz (baixo/alto) Choro Comprido Japonesa seca Criança brincando com Deus Águia ferida (de asa aberta ou fechada) Criança correndo Velho seco (médio) Orácio Estátua da Liberdade Senhora ameaçada Jesus olhando para o céu alto Velho de cócoras (ou japonês seco) Pudor Tartaruga
	c) Enroscado	Enroscado	Violino

		Com japonesa	Querubim Pegando o balde O segredo Orácio
		Enroscado-Pedra	Fluido Mãos com fio
	d) Pianista		Olhos abertos ou fechados Ações de mão Ações de cabeça
VIII Vôos	a) Vôo (ações mínimas)		
	b) Sopro de vento		
	c) Vôo flutuando		
	d) Ar vertical para cima		
	e) Ar vertical para baixo		
	f) Passeio com peito		
	g) Flutuar		
	h) Vento (horizontal e vertical)		
IX Passarinhos	a) Teotônio criança		
	b) Acariciar: – íntimo – no espaço		
	c) Dança num pé só: – sinuosa – com oposição		

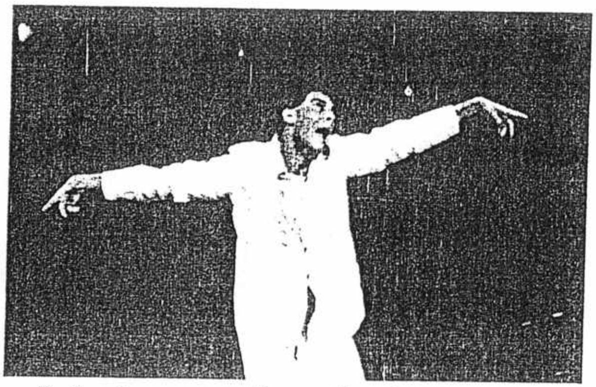
c) Tabela de trabalhos gerais e específicos:

Trabalhos	Tipos	Ações	
GERAIS	Segmentação e Deslocamento	a) Ações da cabeça (lento-pesado-suave-pequeno-parado-andando-olho aberto e fechado) b) Cabeça procurando algo c) Olhares e andares pelo espaço: – com *koshi* – com ausência de respiração leve d) Giros e sensação de rodar e) Dança desequilibrada f) Andar do vento g) Andar da terra	
	Máscaras	a) Máscaras diversas b) Terceiro olho c) Fantasmas com terceiro olho d) Dança da cabeça com máscaras e) Terceiro olho que penetra no escuro	
	Respirações	a) Impulsos de respiração b) Ausência de respiração – leve e olhando o espaço – com ações nervosas – Deus c) Pantera na barriga d) Respiração do afogado	
ESPECÍFICO	Lembrancas	Longínquas	a) Vardo b) Quintilhano c) Zé Loco d) Pai – andar pelo espaço – olhares (silêncio desmemoriado, lembranças)

			– pai chorando – sentar – ações de mão (coçar a cabeça, alisar a face, comer unha)
		Recentes	a) Saída "expresso da meia-noite" b) Giro "expresso da meia-noite" c) Impotente se acariciando d) Estátua do vazio sai pela mão e) Labirinto da memória f) Andar "nada é" g) Foto da mulher com a criança
	Imagens	a) Pegar folhas b) Gordo c) Aceno d) Chuva e) Puxando os cabelos f) Banho de mar g) Passarinho ao vento h) Matar pernilongos i) Transando com a parede (na dinâmica do pai ou butozística) j) Empinando papagaio k) Águia em vôo l) O afogado m) O afogado nadando n) Aceno	



Velho: cego



Pedra-árvore seca: Jesus olhando para o céu

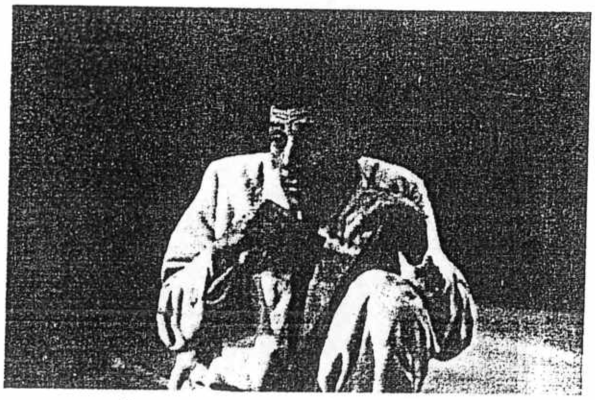
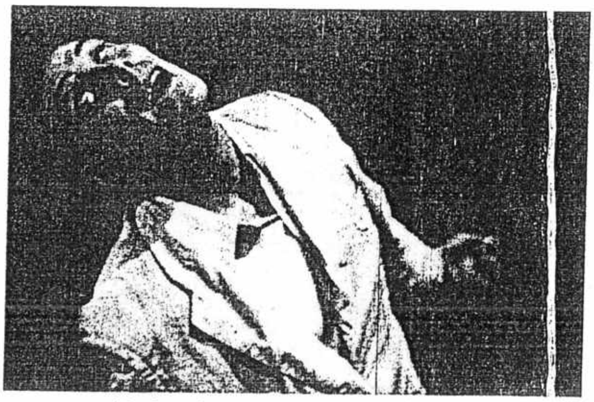


Imagem: passarinho ao vento



Pedra-árvore seca: implorando

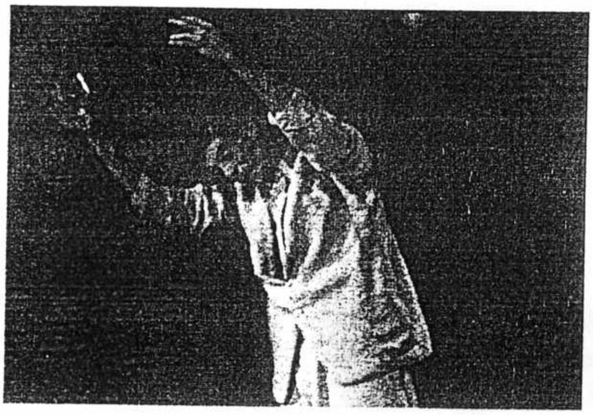
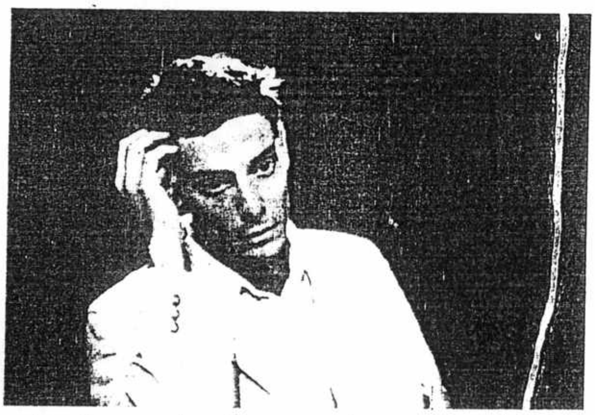


Imagem: o afogado



Lembranças-longínquas: pai coçando a cabeça

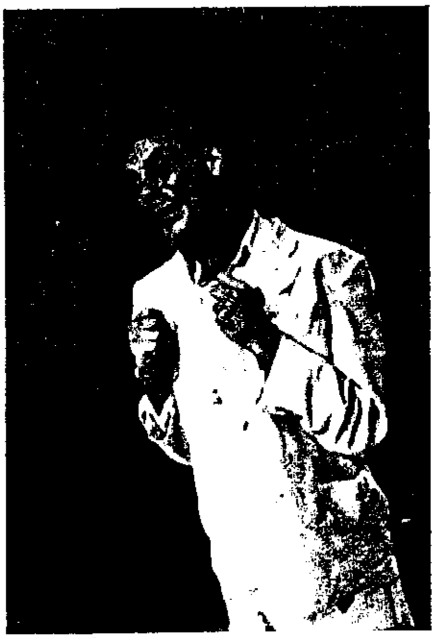
Fotos: Martinho Caires

Criança: anão com fogo na cabeça

Passarinho: acariciar íntimo, maré no abdômen e mar

Japonesa: dança do peito, mãos que desenham, giro no eixo, andar base e olhos redondos

Pedra-pesadelos: choro do prisioneiro


Pedra-enroscado-japonesa: puxando o cabelo

Guerreiro: segurando facas

Fotos: Martinho Caires

Lista de ações codificadas da atriz Luciene Pascolat

a) Loucos:

Sílvia:

- banana;
- balanço:
  - boca;
  - olhar;
- conversa com a mãe;
- mãe;
- brava.

Impregnada:

- esfrega pescoço:
  - andando;
  - sentada.

Carol Carolina:

- conversa sentada — pequenas variações.

Assopra:

- uma ação.

Jaime:

- andar;
- ahn?
- sentado balança;
- que horas são?

Cid:

- dança;
- parado:
  - cruza braço;
  - descruza — mão no bolso.

Izildinha:

- pega mas não pega (dança);
- reza.

Dá um "abaço":

- uma ação.

Jane:

- andar;
- risada.

Risada:

- andar;
- risada.

Edgarzinho:

- andar;
- serenata;
- posso ir embora;
- plano Brasil novo;
- policial;
- sentar ao seu lado;
- descansando.

Severino:

- andar;
- relaxamento;
- língua;
- abaixado — muitas variações pequenas.

Bater:
- uma ação.

Cor-de-Rosa:
- cantar:
  - Maria;
  - pezinho;
  - aniversário;
  - obrigada.

Boca aberta:
- uma ação.

Renatinho:
- andar;
- explodir;
- caretas.

Dedos:
- uma ação.

Aldo:
- moça;
- andar.

Maga:
- carinho;
- jogar a mão;
- limpeza;
- fumar;
- assistir.

Angélica:
- canta e dança (relampeia).

Marisa:
- tenta falar;
- dor de ouvido;
- descruza braço.

Maria de Lourdes:
- mão no rosto;
- segurar cabeça;
- andar;
- parede;
- árvore;
- suspiros;
- nome do pai.

Relaxamento:
- uma ação.

Menino-mão:
- andar;
- parado.

Rosimel:
- andar;
- sentar;
- dormi.

Lento:
- uma ação.

b) Fotos:

Sentada:
- sol no rosto;
- coitadinha no fotógrafo;
- medo do Papai Noel:

  - frente;
  - lado;
- dá a mão;
- Sandra envergonhada;
- Maria e netinha (ruim—boca);
- chama avó sentada;
- laço triste;
- baile — dura;
- primeira comunhão;
- três irmãos:
  - que saco;
  - medo — engraçado;
  - que é isso?;
- pose para foto.

Ajoelhada (na missa):

- furiosa contida;
- infeliz (mão esquerda por fora);
- hóstia;
- boca solta anjo (mão direita por fora);
- loira lê (segura mão);
- castanha lê (largada);
- queixo para dentro;
- olhar perdido;
- olhar as outras (mão esquerda por cima);
- reza concentrada (mão nos olhos).

No chão:

- três Marias:
  - mãos nos joelhos;
  - mão direita no pé/mão esquerda no chão;
- na esteira da praia;
- bem pequenininha na praia;
- óculos escuros;
- L. (dedinhos);
- risadão;
- tudo para trás;
- desacorçoado (mão direita/perna direita);
- bravo quase chorando;
- pequenino, eu?!;
- sombrinha.

Em pé:

- Lu mãos na cintura;
- Lu bailarina;
- ah, é, é?!;
- limões;
- segura a areia rindo;
- morde boca — Papai Noel;
- sol nos olhos;
- põe calcinha;
- Lu flor;
- praia charme;
- sacaninha — Papai Noel;
- vestidinho;
- vestidinho mão no cabelo;
- dedo na boca;
- anda sozinha;
- puxa vestido;
- irmãos:
  - morde boca;
  - olha sacana;
- sapato velho;
- acuada parede;
- acuada colo;

- completamente largada;
- menino:
    - duvida;
    - assusta;
    - chora;
- moças:
    - pose metida;
    - charme na água;
    - pose ao sol, praça;
    - corre feliz;
- formatura:
    - superior;
    - ri;
    - boquinha-olhinho;
    - vergonha;
    - ei!;
    - brava;
    - maria-mole;
    - batom.

c) Quadros expressionistas alemães:

- mãe gorda;
- moça do véu (segura pé direito);
- espremido;
- tira a mão do meu ombro;
- nasceu o filho;
- dor nas costas (de joelhos);
- coitadas:
    - 1;
    - 2;
- beijar mão de Cristo;
- saia alaranjada;
- égua;
- amarela deitada (braço esquerdo no rosto);
- moça solitária no gelo;
- saindo do lago;
- mãe sonâmbula;
- madame simpática;
- nua penteia cabelo;
- madame bolsinha;
- chapelão (mão direita no cabelo/mão esquerda no pescoço);
- energia;
- espelho olha atrás;
- mulher dormindo;
- banho amarelo;
- sentada em "u";
- nua de costas;
- dentro da barraca;
- de costas e de perfil;
- entre os bichos (esquerda na frente);
- sofá (sentada) nua;
- sozinha na relva;
- ninfa dormindo;
- moça cor de vinho;
- mão no cotovelo;
- madame roxo ri;
- madame preto ri;
- mulher mesa do bar;
- tia El;
- peregrino cansado;
- morto ri;
- mulher antiga;
- hippie amamentando;
- trenzinho;
- homem–mulher brigam;

- cólera:
    - sentado;
    - estupro;
    - tenta levantar;
- puta gorda velha;
- açougueiro;
- touros;
- emburrada;
- amiga ajuda;
- saindo lago maior:
    - frente;
    - costas;
- anjo;
- mão;
- moça perna;
- amiga moça perna;
- índias seios;
- índias dançam;
- e depois...:
    - homem;
    - mulher;
- mãe — nenê chora;
- vem!;
- pudor;
- mulher das cavernas;
- homem das cavernas;
- valsa;
- folgado;
- *sommer*:
    - costas;
    - frente-lado;
- recital:
    - 1;
    - 2;
- madame — gaiolas;
- velho:
    - braço quebrado;
    - mão machucada;
- pé;
- ajuda;
- deitada flores;
- amiga deitada flores;
- homenzinho branco;
- voador;
- homem fresco;
- morto;
- dança estranha;
- mãe na rua;
- mendigo come;
- não venha;
- meu filho não;
- pai esconde;
- mãe esconde;
- abraço;
- velório:
    - ombros caídos;
    - mão na boca;
    - tirou chapéu;
    - esconde a cara;
- muleta;
- dados;
- são Sebastião tenso
- assustado;
- bêbado;
- rezam:
    - para cima;
    - para baixo;
- oferenda;

- choram:
  - homem;
  - mulher;
- impioram:
  - costas;
  - lado;
  - para trás;
- homem e mulher se pegam;
- Pietá;
- Cristo em pé;
- Pietá verde;
- figura:
  - para cima;
- figura:
  - para cima;
  - curvada;
  - de frente;
- pregador;
- eu preciso;
- homem de barro;
- quer rir — Sandra;
- homem de trás — êxtase;
- moça dos patos;
- Nossa Senhora;
- pedindo;
- são Sebastião mulher;
- Prometeu;
- miserável;
- puta na janela;
- menininha;
- mulher saia diáfana;
- mulher azul sentada;
- arrependido;
- moça com o profeta ;
- mãe louca;
- êxtase ajoelhado;
- cavalo;
- mendigo pede;
- mendigo rosna;
- são Sebastião árvore;
- mãe mostra filho;
- ventre;
- mãe mãos;
- caminhante;
- moça deitada no ombro direito;
- folhinha;
- arranca;
- cabelo no rosto;
- velho pescoço moça;
- nua cabelo no rosto em pé;
- homem verde maquinando;
- moça barriga;
- amiga moça barriga;
- banho alaranjadas:
  - em pé;
  - abaixadas;
  - lavando-se;
- Blanche Dubois;
- mulher verde;
- madame:
  - brava;
  - ri;
  - boquinha;
- bruxinha;
- mulher azul deitada;
- mãe mexicana;
- filha mexicana;
- chapéu triângulo;

- amiga chapéu triângulo;
- nua no espelho;
- moças na relva:
    - mão;
    - ombro;
    - sentada;
- nua na árvore;
- Isabela;
- lenhador;
- arrumando cabelo;
- índia batendo cara;
- onça;
- amazonas:
    - sentada;
    - encostada;
    - mão no pescoço;
- moças na mata;
- moça carta;
- escondida no lençol;
- mulher azul maquiagem.

Lista de ações codificadas da atriz Valéria de Seta

a) Loucos:

Passarinho:

- sentada;
- em pé (assim não dá);
- em pé (mais devagar);
- quadro;
- música;
- bala para mim;
- feliz (senta e levanta);
- não venha;
- dormindo;
- chegando (mão no peito);
- meu nome é Neide;
- coçando a mão (pedindo bolacha);
- bico;
- mão voando — quadro — boca — língua;
- mão na bunda;
- que horas são?;
- olho lento;
- mãos espantando (sentada).

Espera:

- olhar/pé;
- mãos/horizonte;
- blusa;
- conversando com alguém.

Andar:

- andar/braço/cabeça.

Velhinha azul

Maria de Lourdes:

- sinal da cruz;
- cabeça na parede.

Cigarro/Priscila:

- pé;

- perna;
- balanço;
- de pé andar;
- bolsa e cabelo.

Bolinha:
- ação do lenço.

André:
- andar;
- corrida;
- pente;
- salto;
- oh! oh!;
- u! u!;
- cabelo.

Cartão:
- falar sozinho;
- cigarro;
- adeus;
- andar.

Apóstolo:
- pé (andar);
- sentado;
- deitado;
- papoula.

Bruxa:
- ação I;
- ação II.

Aldo:
- ação I;
- ação II.

Perseguida:
- olhar em volta.

Ana:
- risada;
- acordar;
- que ridículo!;
- ação da boneca.

Azize:
- música do texto;
- sentada brava;
- sentada feliz;
- andando para/trás.

Bebedouro:
- ação do cigarro;
- ação do bebedouro.

Louco do barro:
- ação de bater o barro.

Severino:
- sentado;
- andando;
- agachado;
- olhar para cima;
- mãos;
- ação do tigre.

Mãozinha:
- posso ir para/o TO?
- boneco não não encho
- enchendo boneco.

Chorona:
- ação do choro.

Cabelo curto:
- rádio
- refresco
- saia
- irmão
- pãozinho
- farmácia
- música do texto.

Jayme:
- oi! oi!;
- balanço.

Menina perdida:
- ação do olhar.

Oração de são Francisco:
- cantando.

Pretinha:
- em pé (andar);
- Batiza eu!;
- tchau;
- sentada, piolho, Sueli, Varela;
- música do texto;
- soca aqui, vai!;

Otilde:
- risada;
- TV;
- andar com mão.

Rosinha:
- andar.

Diana:
- tenho dez filhos;
- sentada;
- jeito de parar;
- na TO;
- feliz;
- comendo maçã;
- braço (cê, cê, cê!);
- música do texto;
- andar.

b) Fotos:

- J. com diploma;
- N. e a samambaia;
- medo do barranco;
- tia com flor;
- N. com flor;
- mamãe no jardim;
- Lisley;
- minha prima;
- Silvia;
- peixinho;
- N. miss;
- meu aniversário;
- K. e os pombos;

- eu com medo do pato;
- repreensão;
- sapequinha;
- A. prima;
- Xuxinha brava;
- de lado;
- Laçarote brava;
- olhinho de baixo;
- graciosinha;
- menino de pr. — boca apertada;
- mamãe na árvore;
- moça na parede abaixada;
- mão no colar;
- eu encostada na mamãe;
- plantinha;
- janete sorrindo;
- parabéns;
- eu na comunhão;
- espera;
- tímida;
- N. correndo;
- L. e os cabelos;
- avó da L. mão na cintura;
- J. triste;
- mão na boca;
- A. sentada;
- limoeiro;
- J. e a rosa;
- eu de engana mamãe;
- pensativa reza;
- olhar perdido reza;
- vendo livro de lado reza;
- olhar para o padre reza;
- mãos cruzadas na frente reza;
- loira de lado;
- coitada;
- mãos na testa de lado;
- lendo livro na frente;
- rezando com fervor;
- mão no queixo reza;
- dedos cruzados no queixo;
- mãos na cabeça cruzadas;
- mãos queixo para dentro;
- mãos no peito;
- comungando;
- velhinha;
- susto;
- mãos caídas;
- brava xadrez;
- moça abaixada sorrindo.

c) Quadros expressionistas alemães:

- Sousa antecapa;
- pintor antecapa;
- bêbado;
- homem;
- coração;
- gueixa;
- mãe;
- homem vomitando;
- cavalo morto;
- protegendo o filho;
- espere;
- agachado na cadeira;
- velho com muleta;
- boca para baixo;
- velho com bolsa;
- mão no sexo;

- flechas;
- Cristo;
- anjo;
- rezando — mão no queixo;
- mão na parede;
- rezando mão no queixo;
- rainha do Sol;
- egípcia;
- três figuras:
  - sentada;
  - em pé;
  - mão no rosto;
- cantor;
- menino;
- homem;
- mulher de boca marrom;
- escravo;
- chinês;
- sol;
- pedindo deitada;
- N. senhora;
- Simi;
- prometeu;
- barriga noite;
- homem apontando;
- homem deitado;
- rasgando peito;
- homem caindo;
- menina saia verde;
- deitada perna dobrada;
- demônio;
- bobo;
- amarelo susto;
- Revolucionário;
- pensador;
- escultura;
- homens voando;
- mãe;
- homem de pr.;
- mulher pensando;
- dois homens mão na cara;
- cabelos caídos;
- moça encurvada;
- pendurado;
- mãe;
- mãe coragem;
- homem assustado;
- cantora;
- homem de gravata;
- protege filho;
- criança morta;
- morto;
- troca-cabeça;
- oferenda;
- briga;
- rezantes;
- pensante;
- Pietá pequena;
- Pietá grande;
- dançarinas;
- casal;
- profeta;
- Romeu e Julieta;
- cavalo;
- ai meu maxilar!;
- ventre;
- encurvado;
- bruxa;

- Leda;
- moça deitada sorrindo (capa);
- moça mão no rosto deitada;
- mão no cabelo sentada;
- cabelo para frente — espelho;
- homem mão no queixo;
- lavadeira;
- Blanche Dubois;
- madame velha;
- madame costas;
- mulher arrebitada;
- vermelha deitada;
- espelho pano;
- nua tronco;
- homem (mão queixo);
- cavalo;
- Isabela;
- grito;
- moça sedutora nua (mão no cabelo);
- moça com homem pequenino;
- mona;
- morango;
- menina brava;
- mulher triste;
- moça coberta;
- mulher olhando para cima;
- comadres;
- sedução;
- barriga;
- cabelo lavando;
- mãe e filha;
- chapéu;
- três moças na relva;
- namoro;
- amazonas;
- ninjas;
- moça sentada de chapéu;
- homem deitado — bunda para cima;
- Maria com Jesus;
- mão nas costas ajoelhada;
- mulher verde;
- pano branco;
- dançarina no cabaré;
- vento;
- menina mão na cabeça;
- verde-azul;
- meninas no recital;
- queixa mão;
- meninas;
- moça mão na franja em pé;
- moça amarela sofá;
- moça pano na perna;
- dorminhoca;
- moça deitada braço erguido sensual;
- moça mão na perna;
- madame mão na saia;
- moça brava no mato;
- penteando cabelo;
- chinês na mesa;
- doente;
- moça do chapéu — mão no pescoço;
- mão no pescoço ajoelhada;
- espelho sentada;
- rindo, mostrando os dentes;
- moça mão no peito dela e do homem;
- brava em pé;
- moça levantando;
- fatal deitada;

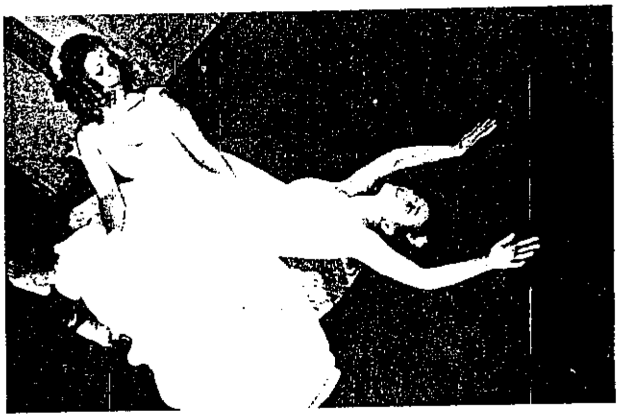
- levantando com mão no cabelo;
- madrasta;
- deitada sensual;
- sentada perna aberta;
- mão na nuca sentada no mato;
- pastora de cabra;
- turbante vermelho;
- médico e óculos;
- homem colorido;
- tia Elza;
- figuras do acampamento de Cristo;
- figuras do "Não Verás...";
- prostituta caída;
- mulher sentada-mão no peito;
- italiana;
- mãe sentada;
- filho no colo;
- criança braço estendido;
- velha tomando banho;
- olhando de lado;
- moça mostrando as pernas;
- Deus te abençoe!;
- dança homem-mulher;
- Deus te abençoe II;
- boca;
- Cristo dá a mão direita;
- valsa;
- folgado;
- mocinhas do recital;
- bobo da corte;
- índias - dança;
- Tanzarin;
- *sommer;*
- madames (teia negra);
- boneca;
- velhos;
- madames;
- moças flores;
- emburrada;
- e depois!;
- lago;
- pé/mão;
- bocó;
- mato;
- hippie;
- trenzinho;
- touro I e II;
- anjo.

Tabela de ações e ligamens de uma passagem da peça Wolzen

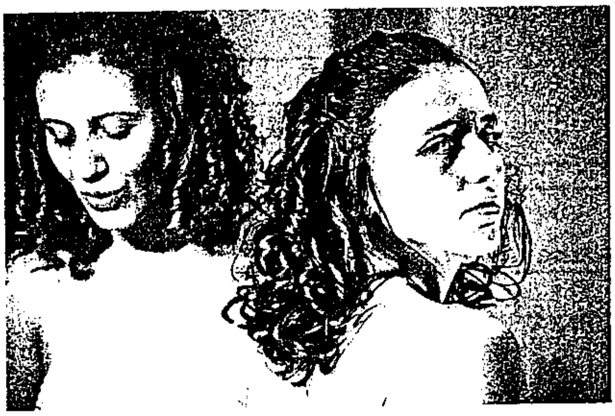
Texto	Ações Luciene	Ligamens	Ações Valéria	Ligamens
Assassino	Louco dedos	Simples seco	Azizé	Passagem brusca
Desequilíbrio mental (2x)				
De quê?	Louco Aldo: ação sentado moça		Mão na boca	
Desequilíbrio mental de quem?			Lú e os cabelos	Passagem lenta *melting*
Não meu...			Eu no barranco Minha prima	Passagem direta Passagem direta Ações Coincidentes
Não quero ser a primeira doida da família!	Louco Aldo: ação andar		Lisley	Passagem brusca
Que idade você tem?	Louco Aldo + louco risada	Simples direto		
14 anos já, é?	Louco risada – ação: ri	Simples direto		
	Louco Risada + louco Aldo	Simples seco		
Não me toque!	Foto dedo na boca	Composto (ação contorno) *melting*		
Ele disse que eu estava doida porque eu comecei a ver coisas...	Foto: vestidinho mão no cabelo			Passagem lenta .

...e ouvia vozes...	Foto: vestidinho	Composto (olhar) brusco	Ações da dança pessoal	*Melting*
	Foto : Vestidinho (ação olhar)	Composto (cabeça) *melting*		
Vozes caminhando no ar		Composto (d. pessoal)		
Sônia	Quadro moças relva mão (metade)	Simples Melting	Moça deitada	Passagem lenta Melting
	Moças relva Mão (Inteiro)			
É o único nome de mulher que eu guardei	Início da ação de virar	Simples seco	Levantando mão no cabelo	
Todos os outros desapareceram de minha vida	Quadro moças relva ombro		Nua mão no cabelo sentada	Passagem direta fragmentada Posturas coincidentes
Sônia, um nome que eu acho bonito...	Ação de deitar			
...quase branco	Quadro: mulher azul deitada		Moças conversando	Passagem lenta *melting*
Mas a mim, Sônia, não, a mim tu não me enganas	Quadro touros Quadro	Composto brusco	Quadro touros	Passagem brusca
	homem e mulher brigam	Simples *melting*	Briga	Passagem lenta e movimento brusco

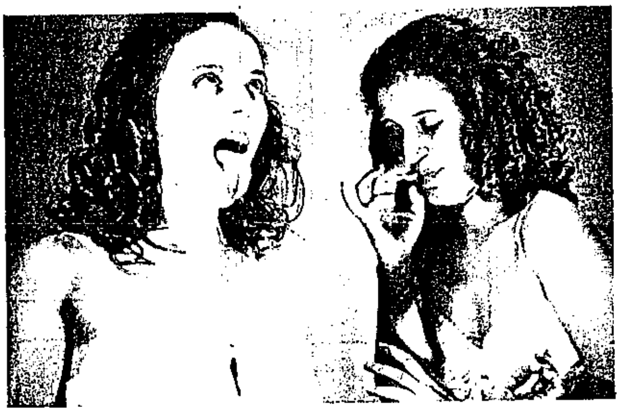
Exemplo de quadro expressionista alemão transformado em ação física



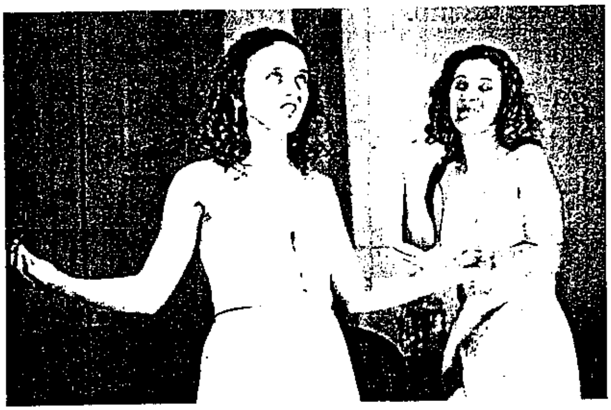
Pietá (imitação de quadro)



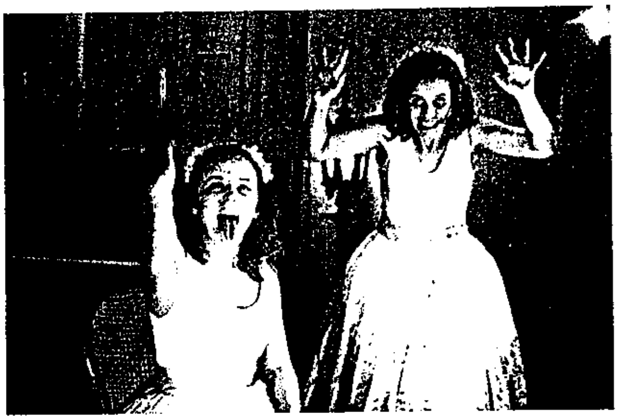
Madame-Gaiolas (imitação de quadro)



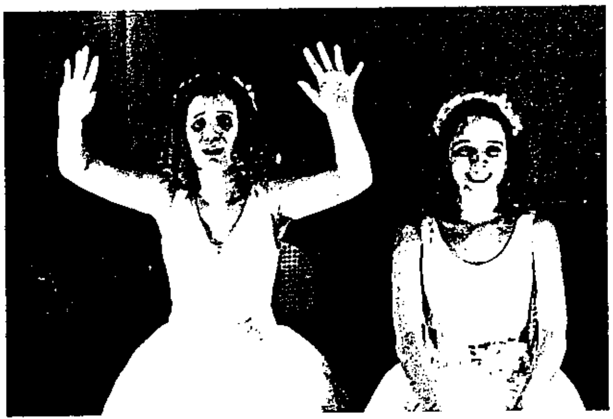
Sílvia-Brava, Luciene Pascolat; doutor Junqueira, Valéria de Seta



Menininha, Luciene Pascolat (primeiro plano)



Sílvia-Banana, Luciene Pascolat (primeiro plano)



Sílvia-Balanço, Luciene Pascolat (à direita)

Fotos: Tika Tiritilli

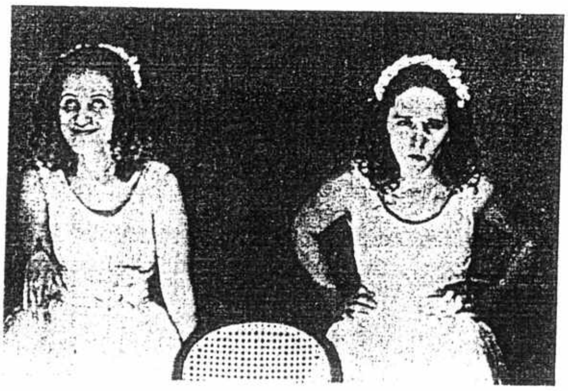
Homem de trás, êxtase, Luciene Pascolat (imitação de quadro)

Maria de Lourdes, nome do Pai

Espelho, Valéria de Seta

Égua, Valéria de Seta (imitação de quadro)

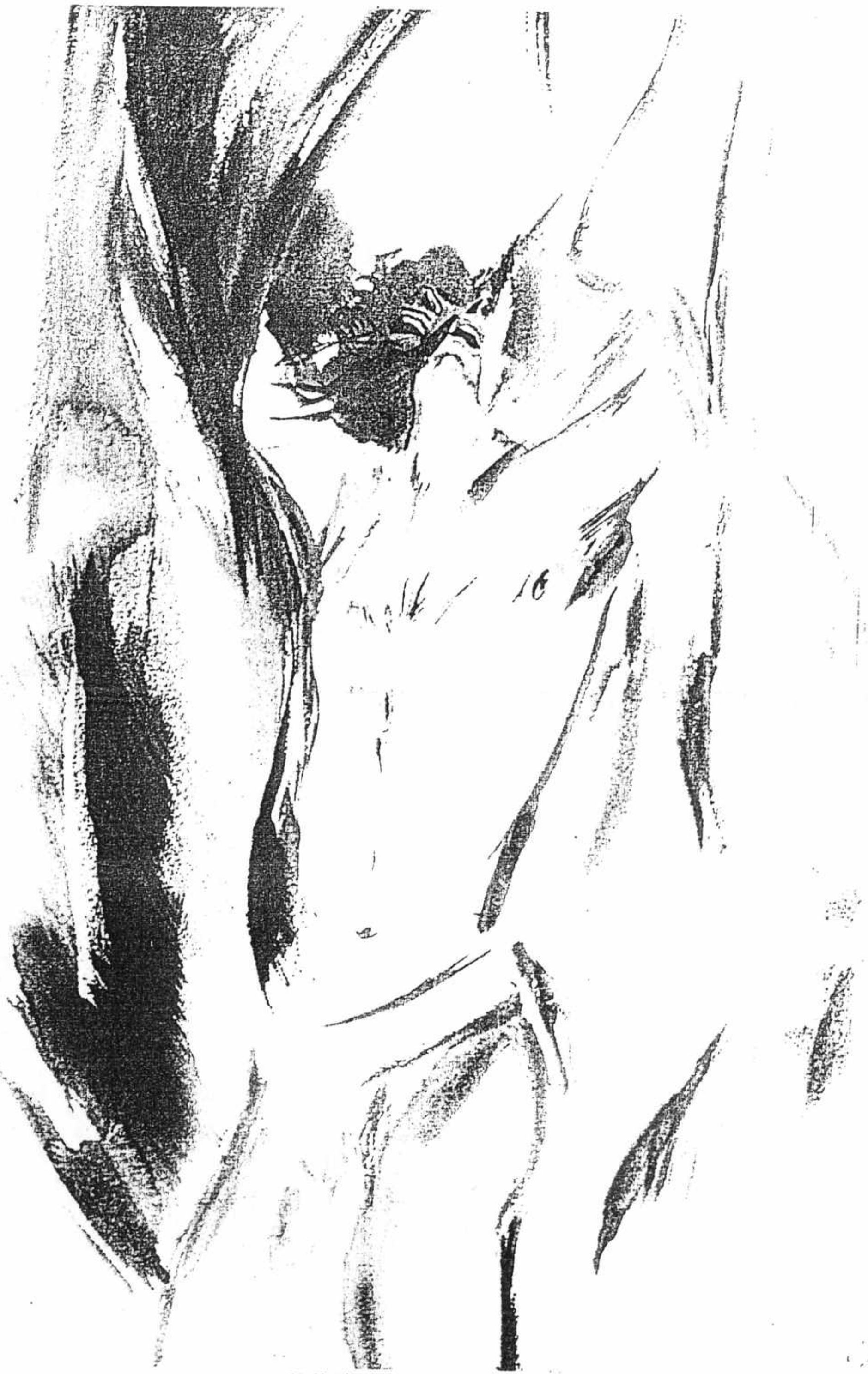
Espelho II, Valéria de Seta; Sílvia-Brava, Luciene Pascolat; Piano, Clélia V. Reinaldi (da esquerda para a direita)



"Jaime, que horas são?", Luciene Pascolat; doutor Junqueira, Valéria de Seta

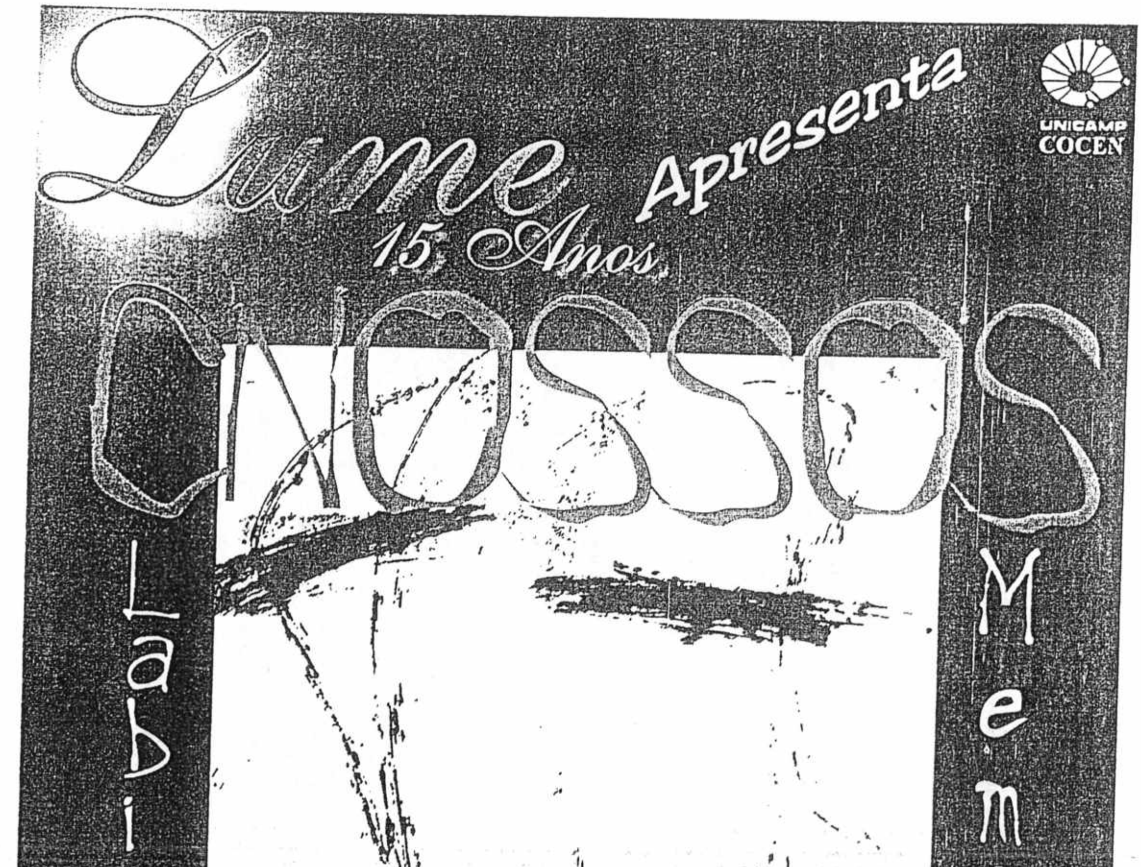
Fotos: Tika Tiritilli

Cartazes, programas e filipetas dos espetáculos e atividades do Lume

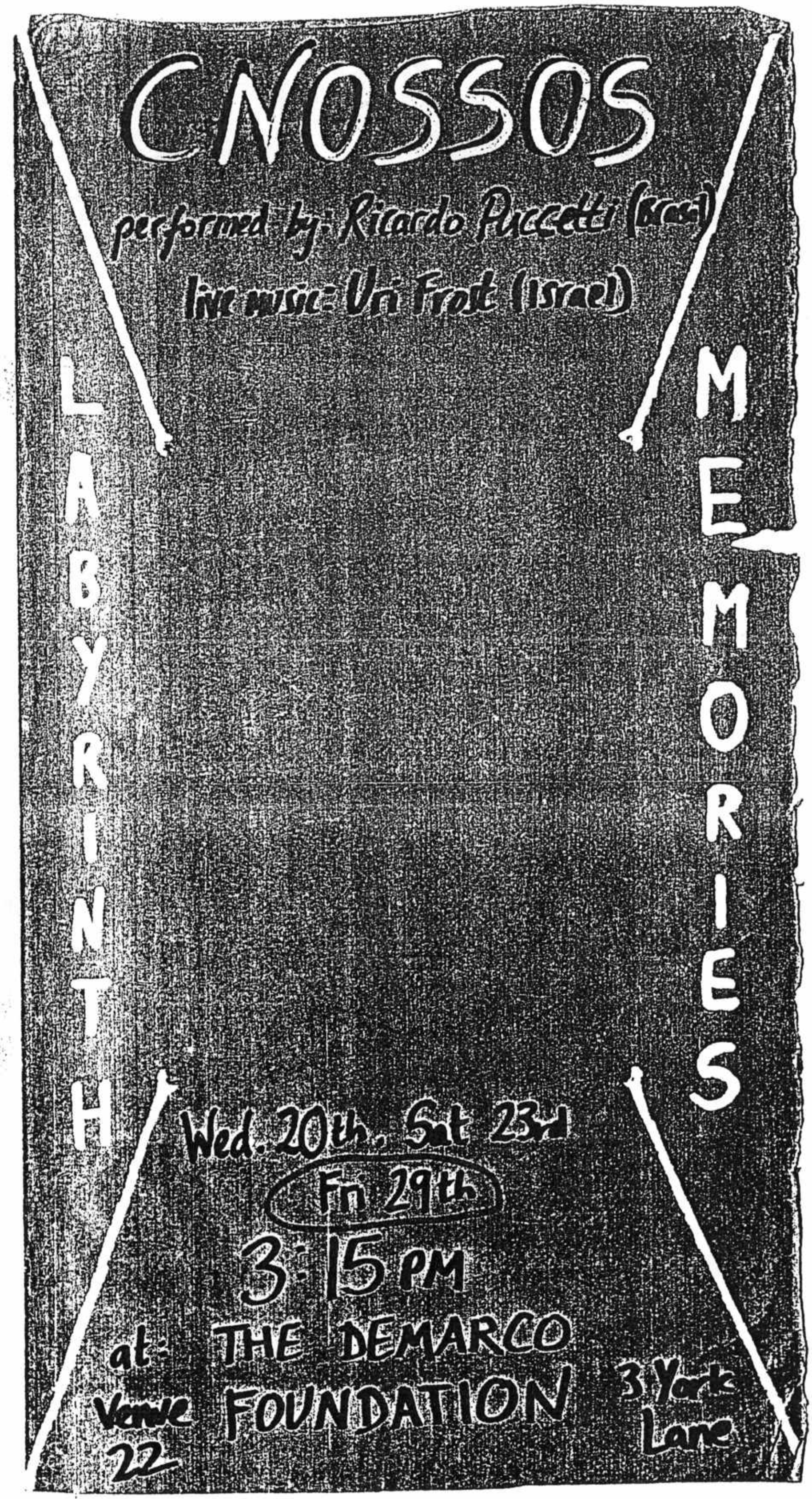


Kelbilim, o cão da divindade
Egas Francisco, aquarela.

lume
APRESENTA
CLOWN
VALEF
ORMOSo
POESIA EM AÇÃO
REALIZAÇÃO:NÚCLEO INTERDISCIPLINAR DE PESQUISAS "LUME" / INSTITUTO DE ARTES UNICAMP


Lume
Apresenta
15 Anos
UNICAMP
COCEN
Nossos
Labirinto
Memória

Arte do Cartaz: Renato Ferracini



CNOSSOS

performed by: Ricardo Puccetti (brasil)

live music: Uri Frost (Israel)

LABYRINTH

MEMORIES

Wed. 20th, Sat 23rd

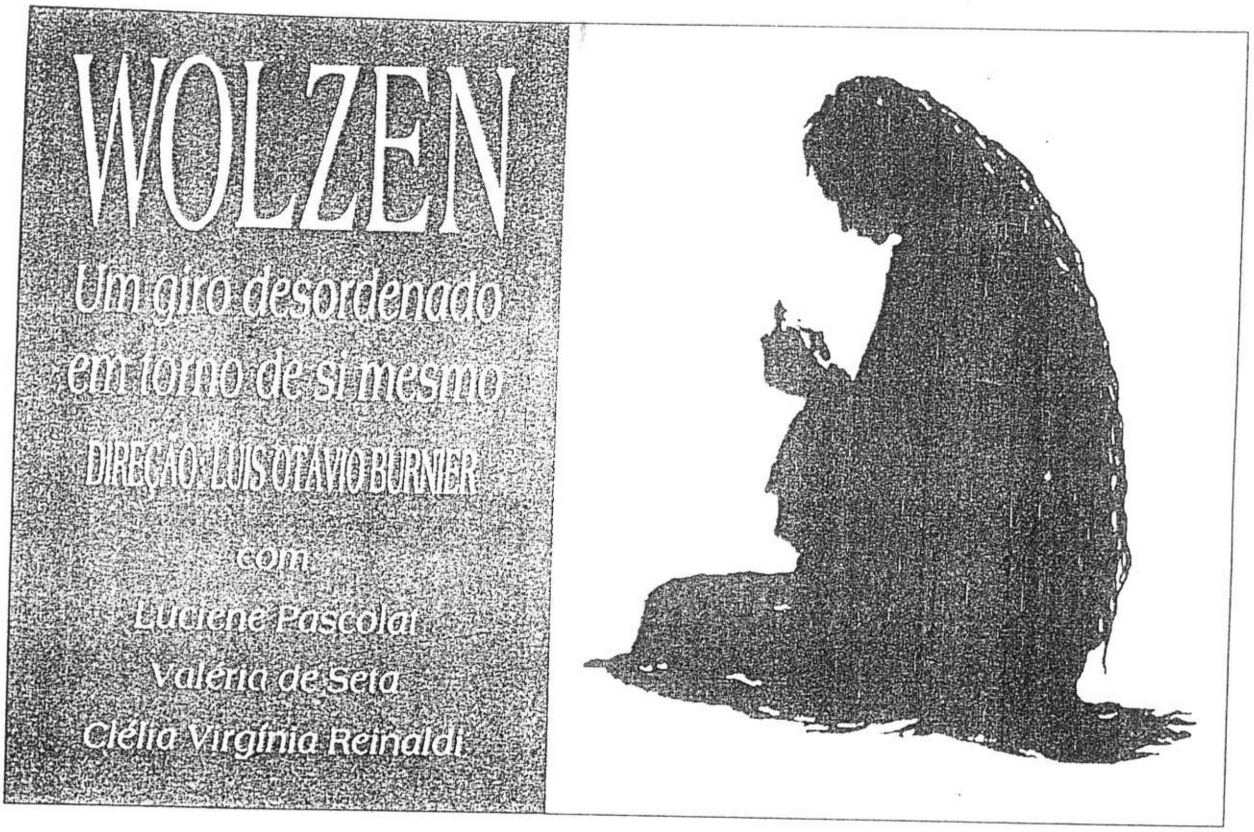
Fri 29th

3:15 PM

at: THE DEMARCO FOUNDATION

Venue 22

3 York Lane


WOLZEN
Um giro desordenado em torno de si mesmo
DIREÇÃO: LUÍS OTÁVIO BURNIER
com
Luciene Pascolat
Valéria de Seta
Clélia Virgínia Reinaldi

TAUCOAUAA PANHÉ
MONDO PÉ

DOAÇÃO DE
FUNDEP

DATA 29.01.04 PREÇO R$ 32,90